

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

*На правах рукописи*

**ЧУПОВА Анна Гурьевна**

**Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов:  
эстетика, драматургия, композиционная техника**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Том первый

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
доцент Е. Г. Окунева

Петрозаводск – 2024

## Оглавление

## ТОМ ПЕРВЫЙ

<b>Введение</b> .....	5
<b>Глава 1. Оперы 1990-х годов</b> .....	22
<b>§ 1. «Персей и Андромеда»</b> .....	23
1.1. История создания .....	23
1.2. Сюжет, первоисточник и либретто.....	27
1.3. Композиционно-драматургические особенности и вокальный стиль.....	36
1.4. Электронная часть оперы .....	41
<b>§ 2. «Лживый свет моих очей»</b> .....	44
2.1. История создания.....	44
2.2. Сюжет, первоисточник и либретто.....	47
2.3. Круг идей, мотивов и образов.....	50
2.4. Композиция.....	58
2.5. Музыкальная драматургия.....	61
<b>§ 3. «Черная бесконечность»</b> .....	75
3.1. Сюжет и либретто .....	75
3.2. Композиция, музыкальная драматургия и вокальный стиль .....	85
3.3. Инструментальная партитура .....	94
<b>Глава 2. Оперы 2000-х годов</b> .....	103
<b>§ 1. «Макбет»</b> .....	106
1.1. История создания .....	106
1.2. Первоисточник, либретто и круг идей .....	107
1.3. Ритуальные аспекты оперы .....	111
1.4. Шаррино и традиция в «Макбете»: «жертвоприношение отцов» .....	118

1.5.	Звуковой образ партитуры .....	126
<b>§ 2.</b>	<b>«От мороза к морозу» .....</b>	<b>134</b>
2.1.	Первоисточник, либретто и круг идей .....	134
2.2.	Музыкальная драматургия .....	139
2.3.	Оркестровое письмо .....	145
2.4.	Вокальный стиль и модульная мелопея .....	150
<b>§ 3.</b>	<b>«Врата закона» .....</b>	<b>156</b>
3.1.	Первоисточник, либретто и круг идей .....	156
3.2.	Музыкальная драматургия .....	164
<b>Глава 3.</b>	<b>Экология музыкального театра .....</b>	<b>173</b>
<b>§ 1.</b>	<b>Экологическая концепция С. Шаррино .....</b>	<b>173</b>
1.1.	Экология музыки как научное направление .....	173
1.2.	Экология звука и экология слушания Сальваторе Шаррино .....	179
<b>§ 2.</b>	<b><i>Sillabazione scivolata</i> и модульная мелопея: особенности вокального стиля С. Шаррино .....</b>	<b>186</b>
<b>§ 3.</b>	<b><i>Звуковой ландшафт: возвращая реальность в облаке ветра и камня .....</i></b>	<b>204</b>
	<b>Заключение .....</b>	<b>214</b>
	<b>Список литературы .....</b>	<b>228</b>

## ТОМ ВТОРОЙ

*Приложение А.*

**Ж. Лафорг. «Персей и Андромеда, или счастливейший из трех».**

**Пер. с англ. А. Чуповой** ..... 3

*Приложение Б.*

**Интервью С. Шаррино разных лет. Пер. с англ. А. Чуповой** ..... 15

Беседа Сальваторе Шаррино и Алессандро Кассина (2010) ..... 15

«Сальваторе Шаррино: Трагедия ожидания» под редакцией

Марии Розарии Коркия (2019) ..... 20

Беседа Сальваторе Шаррино и Гарри Вогта об «Infinito nero» (1998) ..... 24

*Приложение В.*

**Либретто опер С. Шаррино. Перевод А. Чуповой** ..... 28

«Персей и Андромеда» ..... 28

«Лживый свет моих очей» ..... 33

«Макбет» ..... 48

«От мороза к морозу» ..... 64

«Врата закона» ..... 88

## ВВЕДЕНИЕ

Уроженец Сицилии Сальваторе Шаррино (р. 1947) является одним из самых значительных и оригинальных западноевропейских композиторов современной академической музыки. Музыкальное самообразование Шаррино во многом определило независимость его мышления по отношению к господствовавшим музыкальным направлениям послевоенного авангарда.

Композитор родился в Палермо, с юности увлекался изобразительным искусством и быстро эволюционировал в этой области от первых подражательных опытов к абстрактным формам, найдя источник вдохновения в работах Лючио Фонтана и Альберто Бурри. Знакомство с творчеством Бетховена, Штокхаузена и Буссотти в двенадцатилетнем возрасте пробудило его интерес к музыке. Недолгие занятия с университетскими профессорами Антонио Титоне и Тури Бельфьоре сформировали позицию Шаррино относительно академического музыкального образования: изучать не правила и грамматику, пассивно принимая наследие, но учиться на самих текстах у самих композиторов, выстраивая индивидуальные маршруты познания и обретая свою технику и свой язык. Важным этапом творческого становления композитора стала его работа в студии электронной музыки Академии Святой Цецилии в Риме под руководством Франко Эванджелисти. Творческое общение с последним оказало определенное влияние на концепцию звукового пространства Шаррино, а также способствовало расширению его дармштадтских связей.

Очень рано заявив о себе (сочинения юного композитора исполнялись на Неделях Новой музыки в Палермо в 1962, 1965 и 1968 годах), маэстро довольно быстро обрел личный стиль, фундаментом которого стала органическая концепция звука. Доминировавшей в то время дармштадтской идеологии Шаррино противопоставил свою эстетику экологии звука и слушания, основанную на антропологическом подходе и апеллирующую к психологическим и физиологическим основам слухового восприятия человека.

Его «экологическая музыка», или, как сам композитор поначалу ее называл, *musica naturale*, предполагает обращение к тишайшим звучаниям, балансирующим на грани слухового порога восприятия. Она является отражением звукового ландшафта окружающей среды (пение птиц, звуки метеорологического происхождения и т. п.), физиологических процессов человеческого тела (дыхательных шумов, хрипов, фаз сердечного цикла, гула или звона в ушах и т. д.), воспроизводимых с помощью расширенных техник звукоизвлечения. Музыкальные композиции Шаррино складываются как перцептивно обоснованное повествование, опирающееся на ментальное структурирование, законы функционирования человеческого разума.

Спецификой художественной концепции Шаррино, по выражению С. В. Лавровой, стало «интуитивное постижение окружающего мира, построенное на утонченной связи визуального и слышимого»<sup>1</sup>. Увлечение композитора изобразительным искусством тесно связано с его музыкальным творчеством. Шаррино отличает визуальное (шире — пространственное) восприятие звука. Важной частью прекомпозиционного процесса для него является работа над диаграммами, которые в зримой форме отражают общую структуру работы, ее наиболее важные звуковые события.

«Экологическая музыка» парадоксально, но и в то же время органично сочетается в творчестве Шаррино с рекомпозицией элементов абсолютно разных музыкальных стилей — от мадригалов Джезуальдо до американских джазовых стандартов, демонстрируя баланс между поиском радикального языка и преемственностью традиций.

Жанровый диапазон музыки композитора поражает: сценические произведения смешанного жанра, музыка к спектаклям, симфонические произведения, музыка для хора и вокальных ансамблей различных составов, камерно-инструментальная музыка, произведения для солирующих инструментов, электронные композиции, каденции, транскрипции, аранжировки.

---

<sup>1</sup> Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... доктора иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2016. С. 38.

Шаррино — один из немногих мэтров современной авангардной музыки, кто с завидной регулярностью пишет оперы. Интерес композитора к этому жанру объясняется не только национальной принадлежностью, но, прежде всего, той социальной функцией, которую он отводит театру. Театр, по его мнению, обладает внутренней первоизданной силой: «через театр общество переживает момент идентификации с другой реальностью и через театр сплочается»<sup>2</sup>. Именно в этой области Шаррино удалось, по его собственным словам, наиболее полно реализовать свою экологическую концепцию.

Каталог опер, размещенный на официальном сайте композитора, включает на данный момент пятнадцать опусов. Временная дистанция, отделяющая первые театральные опыты от опер последних лет, делает более заметной эволюцию музыкального театра Шаррино, в развитии которого можно выделить три периода:

- 1) Оперы 1970–1980-х годов: «Амур и Психея» (*Amore e Psiche*, 1973, опера в одном акте на либретто А. Песа), «Асперн» (*Aspern*, 1978, зингшпиль в 2-х актах, либретто Дж. Марини и С. Шаррино по одноименной новелле Г. Джеймса), «Перепела в саркофаге» (*Cailles en sarcophage*, 1979–1980, «акты для музея навязчивых идей», опера в 3-х частях на либретто Дж. Марини), «Ванитас» (*Vanitas*, 1981, «натюрморт в одном акте», либретто С. Шаррино), «Лоэнгрин» (*Lohengrin*, 1982–1984, «невидимое действие», либретто С. Шаррино по одноименному рассказу Ж. Лафорга).
- 2) Сочинения 1990–2000-х годов: «Персей и Андромеда» (*Perseo e Andromeda*, 1990, опера в одном акте, либретто С. Шаррино по одноименному рассказу Ж. Лафорга), «Лживый свет моих очей» (*Luci mie traditrici*, 1996–1998, опера в 2-х актах, либретто С. Шаррино по драме Ф. Страмболи «Предательство во имя чести»), «Черная бесконечность» (*Infinito nero*, 1998, «экстаз в одном акте», либретто С. Шаррино по фрагментам видений Марии Маддалены де Пацци), «Макбет» (*Macbeth*,

---

<sup>2</sup> Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino «Luci mie traditrici» e «Lohengrin»: tesi di laurea. Università di Milano, 2005. P. 178.

2002, «три акта без названия», либретто С. Шаррино по одноименной трагедии В. Шекспира), «От мороза к морозу (Холод)» (*Da gelo a gelo (Kälte)*, 2006, «100 сцен с 65 стихами», либретто С. Шаррино по «Дневнику» Идзуми Сикибу), «Врата закона» (*La porta della legge*, 2006–2008, «круговой квази-монолог», либретто С. Шаррино по притче Ф. Кафки).

- 3) Театральные работы 2010–2020-х годов: «Над потоками» (*Superflumina*, 2010, опера в одном акте, либретто С. Шаррино с использованием фрагментов романа Э. Смарта «На центральном вокзале я села и заплакала»), «Вижу тебя, чувствую тебя, теряю себя (В ожидании Страделлы)» (*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*, 2017, опера в 2-х актах, либретто С. Шаррино), «Песня становится печальнее — почему?» (*Il canto s'attrista, perché?*, 2018–2019, «сцены из Эсхила», либретто С. Шаррино по трагедии «Агамемнон» Эсхила), «Венера и Адонис» (*Venere e Adone*, 2020, «крушение мифа», либретто Ф. Казадеи Туррони и С. Шаррино по поэме «Адонис» Дж. Марино).

Творчество Шаррино и главным образом его театральные работы широко известны в европейских странах: прежде всего в Германии, Франции и на его родине — в Италии. Инструментальная музыка композитора имеет обширную дискографию. В то же время говорить о популярности или широкой известности Шаррино в России не приходится. Большая заслуга в знакомстве российских слушателей с произведениями итальянского маэстро принадлежит ансамблю «Студия новой музыки». В 2012 году в рамках фестиваля «Другое пространство» в Камерном зале Московской филармонии коллектив исполнил ряд инструментальных сочинений Шаррино<sup>3</sup>. В течение следующего десятилетия «Студия новой музыки» регулярно включала его произведения в свой репертуар.

Однако если инструментальная музыка композитора постепенно, но неуклонно привлекает внимание российских исполнителей и слушателей, то такого пока нельзя

---

<sup>3</sup> Программа включала: *Introduzione all'oscuro* для 12 инструментов, *Archeologia del telefono* для 13 инструментов, *Le voci sottovetro* для голоса и ансамбля, *Capriccio* для скрипки соло, *Let me die before I wake* для кларнета соло, *L'orologio di Bergson* для флейты соло, *Ai limiti della notte* для альта соло.



сказать о его театральных работах. На сегодняшний момент в России была исполнена только одна его опера. В 2012 году в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась российская премьера концертно-сценической версии *Luci mie traditrici*<sup>4</sup>.

Одной из причин такого медленного движения музыкально-театральных сочинений Шаррино навстречу российским слушателям нам видятся трудности в освоении его вокального стиля *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция), требующего значительного времени и опыта для его изучения и исполнительской интерпретации отечественными певцами.

В центре данного исследования находится оперное творчество Шаррино 1990–2000-х годов. Выбор указанного периода обусловлен тем положением, которое оно занимает в эволюции музыкального театра композитора. С одной стороны, оперы 1990–2000-х годов обобщают опыт творческих экспериментов предшествующего этапа, с другой — обнаруживают явную тенденцию к обновлению музыкальной драматургии, направленную на реформу жанра в русле авторской экологической концепции.

Ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании оперы Шаррино не рассматривались как комплексный феномен, во всестороннем освещении композиционно-драматургических аспектов, вокального стиля, взаимодействия текста и музыки, образного строя. Их изучение позволит расширить представления о путях развития и направлениях реформы музыкального театра в XXI веке. Кроме того, для отечественного оперного театра знакомство с театральными сочинениями композитора является также своевременной задачей, поскольку, в отличие от мировой сцены, в России пока была представлена лишь одна опера маэстро. Все это определяет **актуальность** темы

---

<sup>4</sup> Художественным руководителем проекта выступил Владимир Тарнопольский. Для сценической постановки была приглашена известный режиссер Катерина Панти Либеровичи. Исполнителями стали ансамбль «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова, Екатерина Кичигина (сопрано), Андрей Капланов (баритон), Татьяна Абраменко (меццо-сопрано), Павел Глядешин (тенор). Помимо указанной постановки коллектив «Студии новой музыки» исполнил 4 часть *Vanitas (Lo specchio infranto)* в рамках концертной программы «*Ombre luci*. Музыка современной Италии», которая прошла 11 июня 2017 года в Рахманиновском зале Московской консерватории.

диссертации.

**Степень разработанности темы исследования.** Количество исследовательской литературы, посвященной творчеству Шаррино, достаточно велико, что свидетельствует о неизменном и устойчивом интересе к его музыке на протяжении последних 50 лет. Отметим, что европейское музыкознание (и здесь прежде всего нужно назвать Германию, Францию и Италию) в разработке проблем изучения творчества композитора значительно опередило как исследователей англоязычного мира, так и отечественных музыковедов.

Основанная на индивидуальной и новаторской эстетической концепции музыкальная поэтика Шаррино стимулирует ученых к поискам новых ракурсов ее изучения. Подтверждением этому являются многочисленные монографии, диссертации, сборники статей. В фокусе исследовательского внимания оказываются: эстетические взгляды Шаррино, методы работы композитора над диаграммами, как отражение его визуального восприятия звукового пространства, феномен «фигуры», (ре)конструкция культурного пространства и интертекстуальность как отражение дискуссии с традицией, широкий спектр вопросов композиционной техники, особенности музыкальной драматургии.

Среди наиболее важных и основополагающих при изучении творчества Шаррино работ, затрагивающих указанные выше аспекты, отметим монографии «Как приблизиться к тишине» М. Анджуса (2020)<sup>5</sup>, «Образы, жесты, слова, звуки, молчание. Драматургия вокальных и театральных произведений Сальваторе Шаррино» Дж. Виная (2010)<sup>6</sup>, «Звук, тишина, слушание. Музыка Сальваторе Шаррино с 1960-х годов до наших дней» П. Мизурака (2018)<sup>7</sup>, сборники статей «Сальваторе Шаррино» (2019)<sup>8</sup>,

---

<sup>5</sup> *Angius M.* Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino. Padova: Il Poligrafo, 2020. 241 p. Издание 2020 года является расширенной и дополненной версией его книги, первая публикация которой относится к 2007 году.

<sup>6</sup> *Vinay G.* Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi, 2010. 282 p.

<sup>7</sup> *Misuraca P.* Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni sessanta a oggi. Roma: NeoClassica, 2018. 301 p.

<sup>8</sup> Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition text + Kritik, 2019. 204 S.

«Посвящение Сальваторе Шаррино» (2002)<sup>9</sup>, «Молчание оракула. Вокруг творчества Сальваторе Шаррино» (2013)<sup>10</sup>, «Сальваторе Шаррино. Эхо голосов» (2017)<sup>11</sup>, а также публикации, составившие специальную тему в журнале *Die Tonkunst* (2013)<sup>12</sup>.

Экологическая концепция Шаррино находится в фокусе диссертационных исследований «Интеграция эстетического в поэтическое в постструктуралистской музыкальной поэтике. “Композиция слушания” Сальваторе Шаррино» К. Карателли (2006)<sup>13</sup> и «Полифония сознания: интертекстуальность в музыке Сальваторе Шаррино» Д. Д. Банча (2016)<sup>14</sup>. Оба автора справедливо констатируют бессилие традиционных методов анализа для объяснения структуры и «семиотических экспрессивных стратегий» музыки Шаррино и опираются на постструктуралистскую теорию и ее методологические вызовы классическому структурализму. Банч ориентируется на понятия, заимствованные из литературоведения и семиотики, и прежде всего на интертекстуальность, которая, по его мнению, определяет не только истоки эстетики композитора, но и проливает свет на то, как семиотические стратегии Шаррино работают с восприятием слушателей. Для Карателли основой постструктуралистского анализа становятся когнитивные и перцептивные теории. Ценность его диссертационного исследования заключается в построении целостной музыкально-теоретической концепции художественного метода и стиля Шаррино, опирающейся на эстетические взгляды самого композитора. И Карателли, и Банч уделяют большое внимание трактовке таких фундаментальных для творчества итальянского маэстро понятий, как

<sup>9</sup> Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. Torino: Settembre Musica, 2002. 112 p.

<sup>10</sup> Silences de l’oracle. Autour de l’œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris: Publication Cdmc, 2013. 188 p.

<sup>11</sup> Salvatore Sciarrino. L’eco delle voci. 26° Festival di Milano Musica. Percorsi di musica d’oggi 21 ottobre – 3 dicembre 2017. Edizioni del Teatro alla Scala è a cura di Cecilia Balestra, Delia De Matteis, Marco Mazzolini. Milano, 2017. 176 p.

<sup>12</sup> Thema: Salvatore Sciarrino // *Die Tonkunst*. 2013. Jg.7. Nr. 3.

<sup>13</sup> Carratelli C. L’integrazione dell’estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell’ascolto”: thèse per ottenere il titolo di dottore di ricerca Musicologia. Università di Trento – Université Paris Sorbonne, 2006. 404 p.

<sup>14</sup> Bunch J. D. A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation... of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Music Composition. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.

трансформационный натурализм, тишина, фокус точки вслушивания, анаморфоз, фигура, поэтика двойника, зеркальный лабиринт, органическая концепция звука и ряд других.

В отечественном музыкознании значительный вклад в изучение творчества Шаррино сделан С. В. Лавровой. В своей докторской диссертации «Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма» (2016)<sup>15</sup>, а также ряде статей<sup>16</sup>, которые позже легли в основу ее книги «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века» (2019)<sup>17</sup> Лаврова, опираясь на лекции, эссе и аннотации Шаррино и зарубежные исследования, рассматривает широкий круг вопросов композиторской техники итальянского «оракула», а также его художественно-эстетическую концепцию, включая понятие музыкальных «фигур». В сфере внимания исследователя оказываются прежде всего способы моделирования слушательского восприятия и творческие концептосферы звука, времени, пространства и композиционной структуры, которые автор рассматривает сквозь призму философии постструктурализма и современной психологии восприятия.

Ряд работ российских ученых связан с изучением отдельных аспектов творческого метода Шаррино, в частности статьи «Как возможна музыкальная форма “без

<sup>15</sup> Лаврова С. В. Проекция основных концептов... Цит. изд.

<sup>16</sup> См.: Лаврова С. В. Анти-риторические фигуры новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 153–165; *Ее же*. История Дездемоны как оперный сюжет: «Живой свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Дездемона считает убийцей» Лука Франческони // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 35–47; *Ее же*. Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 24–27; *Ее же*. «Невидимое действие»: закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 136–157; *Ее же*. «Нонсенс» в музыкальной композиции последней трети XX века как «парадоксальный элемент и вечный двигатель» // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 4. С. 76–81; *Ее же*. Особенности психологии восприятия новой музыки: звуки как элементы языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 2. С. 3–7; *Ее же*. «Экология слушания» и эффект «Невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (Das mädchen mit den schwefelholzern) Хельмута Лахенманна и «Лознгрин» (Lohengrin — azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 1. С. 9–20.

<sup>17</sup> Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века. С-Пб.: Изд-во Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. 230 с.

музыки”?» А. А. Амраховой<sup>18</sup>, «Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино» И. И. Снитковой<sup>19</sup>.

Ценные наблюдения, раскрывающие концепцию музыкального театра Шаррино, композиционно-драматургические особенности его опер можно почерпнуть в указанных работах Виная и Лавровой. Предметом рассмотрения зарубежных и отечественных авторов являются отдельные оперы композитора, при этом наблюдается неравномерность в их освоении. Наибольшее количество статей, затрагивающих различные аналитические, философско-эстетические, драматургические аспекты, посвящено самым известным театральным работам композитора «Лживый свет моих очей» и «Лоэнгрин». Оперы 1970-х годов («Амур и Психея», «Асперн» и «Перепела в саркофаге») редко попадают в поле зрения музыковедов. То же можно сказать о сценических произведениях Шаррино последнего десятилетия, хотя это и объясняется непосредственной хронологической близостью их создания. Аналогичная ситуация обстоит с проблемой вокального стиля, представляющего один из ракурсов изучения оперного творчества Шаррино. Новый тип вокальной артикуляции, открытый композитором и названный им *sillabazione scivolata*, получил отражение в статьях К. Утца<sup>20</sup>, М. Саксер<sup>21</sup>.

В 2018 году появилось монографическое издание, целиком посвященное *Vanitas*<sup>22</sup>. Его материалы составили доклады научной конференции, состоявшейся в 2015

<sup>18</sup> Амрахова А. А. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kak-vozmozhna-muzykalnaya-forma-bez-muzyki> (дата обращения: 12.12.2023).

<sup>19</sup> Сниткова И. И. Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 4 (31). С. 22–28.

<sup>20</sup> Utz C. Statische Allegorie und „Sog der Zeit“. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici* // Musik & Ästhetik. H. 53. 2010. Vol. 14. No. 1. S. 37–60; *Idem*. The Rediscovery of Presence: Intercultural Passages through Vocal Spaces between Speech and Song // Vocal Music and Contemporary Identities, Unlimited Voices in East Asia and the West / ed. by Christian Utz and Frederick Lau. New York: Routledge, 2013. P. 45–75.

<sup>21</sup> Saxer M. Ein Prozess experimentellen Erprobens. Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* nach Kafkas *Vor dem Gesetz* // Franz Kafka und die Musik / hrsg. von St. Höhne und A. Stašková. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2018. S. 183–203; *Idem*. Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition text + Kritik 2019. S. 36–52; *Idem*. Scheiternde verständigung: melancholie im musiktheater Salvatore Sciarrinos // Neue Zeitschrift für Musik. 2006. Vol. 167. Nr. 6. S. 26–29.

<sup>22</sup> Salvatore Sciarrino, *Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen* / hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke, 2018. 224 p.

году в Немецком историческом институте. В статьях сборника нашли отражение как специфические вопросы, связанные с композиционной структурой и жанровой идентификацией этого сочинения Шаррино, так и междисциплинарные связи темы *vanitas*.

Труда, в котором музыкальный театр Шаррино рассматривался бы комплексно, на сегодняшний день не существует.

**Объектом** данного диссертационного исследования стали оперные произведения Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов, **предметом** изучения — ведущие принципы его театральной драматургии и композиционной техники и их взаимодействие с концепцией экологии звука и слушания в обозначенный период времени.

**Цель** — комплексное исследование опер Шаррино в совокупности художественно-эстетических и композиционно-технических аспектов.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- раскрыть авторскую концепцию «экологии звука» и «экологии слушания» и принципы ее воплощения в музыкальном театре Шаррино.
- обозначить характерные для музыкального театра Шаррино жанровые типы;
- проанализировать методы работы композитора с литературными первоисточниками, определить сквозные темы театральных сочинений, дать характеристику оперных персонажей;
- исследовать композиционную технику, индивидуальный вокальный стиль Шаррино и его истоки;
- изучить механизмы взаимодействия «своего» и «чужого» в операх композитора в ракурсе его диалога с традицией;
- выявить единство драматургических принципов и композиторских стратегий в операх указанного периода.

**Материал** исследования составили прежде всего партитуры и либретто опер Шаррино, написанных им в 1990–2000-е годы — «Персей и Андромеда», «Лживый

свет моих очей»<sup>23</sup>, «Infinito nero»<sup>24</sup>, «Макбет»<sup>25</sup>, «От мороза к морозу»<sup>26</sup>, «Врата закона», а также их аудио и видеозаписи. Избранный период, конечно, не может рассматриваться изолированно, в отрыве от тех разработок и достижений, что были осуществлены композитором на раннем этапе творчества. Уже в его первых театральных сочинениях сформировались ведущие темы, возник диалог с традициями (как классическими, так и авангардными), стали складываться драматургические идеи и композиторские стратегии их воплощения. Оперы 1990–2000-х продолжают развивать начатое, углубляя, расширяя и в то же время переосмысливая найденные приемы. Поэтому материалом данного исследования послужили также произведения раннего периода — «Амур и Психея», «Асперн», «Перепела в саркофаге», «Vanitas», «Лоэнгрин».

Философ, эстет, драматург и музыковед, Шаррино относится к композиторам, чья саморефлексия находит выражение в форме интроспективно-аналитического дискурса, построенного на исходных композиторских интенциях и их критическом осмыслении. Поэтому для изучения художественно-эстетической концепции маэстро, раскрывающей его взгляды на музыкальную экологию и музыкальный театр, привлекаются также его лекции, составившие основу книги «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней»<sup>27</sup>, статьи<sup>28</sup>, эссе и развернутые авторские комментарии к партитурам, опубликованные на официальном сайте Шаррино и в его сборнике «Звуковые документы»<sup>29</sup>. *Note dell'autore*, называемые им «этическими посланиями», демонстрируют взгляд композитора на музыкальный анализ, который исходит из идеи слияния формы и содержания и опирается на междисциплинарный подход.

<sup>23</sup> Sciarrino S. *Luci mie traditrici: opera in due atti su testo dell'autore*. Partitura. Milano: Ricordi, 1998. 276 p.

<sup>24</sup> Sciarrino S. *Infinito nero. Estasi di un atto per mezzosoprano e strumenti*: Partitura. Milano: Ricordi, 1998. 37 p.

<sup>25</sup> Sciarrino, S. *Macbeth: tre atti senza nome*. Partitura. Milano: Ricordi, 2004. 373 p.

<sup>26</sup> Sciarrino S. *Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie*: Partitura. Roma: RAI TRADE, 2006. 400 p.

<sup>27</sup> Sciarrino S. *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milan: Ricordi, 1998.

<sup>28</sup> Sciarrino S. *Conoscere e riconoscere // Hortus musicus*. 2004. No. 18. P. 53–55; *Idem*. *Le son et le silence // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 27–31; *Idem*. *La couler du son // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 81–83; *Idem*. *Notes pour un journal parisien // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 27–31.

<sup>29</sup> Sciarrino S. *Carte da suono (1981-2001) / a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay*. Roma-Palermo: Cidim/Novecento, 2001. 339 p.

Большой информационный интерес представляют материалы СМИ, которые можно разделить на две группы. Первую составляют многочисленные интервью маэстро, вторую — разнообразные рецензии и статьи, посвященные оперным премьерам Шаррино. Значительные материалы представлены в изданиях венецианского оперного театра «Ля Фениче»<sup>30</sup>, где, помимо информации об исполнителях, содержатся литературные тексты сочинений, путеводители по операм, комментарии дирижера, развернутые музыковедческие статьи.

**Методология и методы исследования.** Поскольку опера по своей природе является жанром синтетическим, то **методология исследования** опирается на комплексный подход. В качестве ориентиров были выбраны труды И. П. Сусидко, П. В. Луцкера, Л. В. Кириллиной, М. Г. Раку, Н. О. Власовой, А.В. Денисова, Т.В. Цареградской, Е. В. Кисеевой, Н. Н. Саамишвили. Задача выстроить концепцию музыкального театра С. Шаррино в контексте его философско-эстетических представлений определила контекстуальный анализ в качестве одного из инструментов герменевтики.

При анализе композиционной техники в операх Шаррино теоретической базой стали методы отечественного музыкознания, сформированные в трудах Л. О. Акопяна, Т. В. Цареградской, Л. В. Кириллиной, С. В. Лавровой, Е. Г. Окуневой, М. С. Высоцкой и др. авторов, исследующих музыку XX–XXI веков.

Тема работы также обусловила обращение к исследованиям зарубежных авторов, занимающихся изучением эстетики и композиционной техники Шаррино: это М. Анджус, Дж. Винай, К. Карателли, Дж. Банч, Г. Джакко, П. Мизурака, Л. Д’Эррико, С. Дреес, К. Утц, М. Саксер и ряд других исследователей.

Ракурс диссертации потребовал привлечения зарубежных и отечественных исследований, посвященных проблематике музыкальной экологии, экологии музыки и

---

<sup>30</sup> Salvatore Sciarrino, *Aspern*. La Fenice prima dell’Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2012–2013. No. 6. 144 p.; Salvatore Sciarrino, *La porta della legge*. La Fenice prima dell’Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2013–2014. No. 6. 116 p.; Salvatore Sciarrino, *Luci mie traditrici*. La Fenice prima dell’Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2018–2019. No. 6. 99 p.



эко-музыкологии (работы Е. В. Назайкинского, Ю. А. Евсюковой, Н. В. Казиной, Н. А. Митиной, Р. М. Шейфера, А. С. Аллена, С. Фелда, Дж. Т. Тайтона, М. Слобина, Э. Сигера, Б. Кио, И. Коллинса и др.).

Важной методологической базой настоящего исследования стали также теоретические труды, статьи и комментарии самого Шаррино.

**Терминологический аппарат.** Как теоретик новой музыки Шаррино использует оригинальный терминологический аппарат, служащий отражением его творческого мышления и художественного мировоззрения. В диссертации вводятся и раскрываются многочисленные понятия, которыми оперирует композитор: экология слушания, энуклеация драмы, эмуляция, *stillicidio di parole* (просачивание слов), денатурированная мифология, *sillabazione scivolata* и др., что позволяет наиболее адекватно передать сущность принципов его работы. Однако представляется необходимым заранее обговорить толкование терминов «фигура» и «модуль», которые используются самим Шаррино, и обозначить их взаимопересечения, а также отличие от применяемых понятий в данном исследовании.

Под звуковой или вокальной фигурой мы, вслед за Винаем и другими музыковедами, будем понимать конкретный звуковой объект (в традиционной терминологии — фраза, созвучие), который имеет характерный облик или рисунок, способствующий его слуховой и графической идентификации. То есть «фигура» соединяет в себе выразительный (семантический) и графический (наглядный) компоненты. В этом значении термин «фигура» пересекается с важным для творчества Шаррино понятием модуля. Формальная композиция сочинений итальянского автора обнаруживает модульный характер, вызванный его многолетними исследованиями в области слушательского восприятия. Модуль является конструктивным элементом, «строительным блоком», служащим для постройки целого. Как правило, модуль включает одну автономную звуковую фигуру (реже — две). Если на семантическом уровне фигура связыва-

ется с оригинальностью звукового выражения, то на композиционном — она же превращается в стандартизированную единицу. Этим обусловлена разница между используемыми в исследовании понятиями «фигура» и «модуль».

**Научная новизна** диссертации определяется ее темой и материалом исследования и заключается в следующем:

1. Это первая российская работа, посвященная комплексному исследованию феномена музыкального театра Шаррино 1990–2000-х годов в контексте его концепции экологии звука и экологии слушания.

2. Впервые предлагается типология сюжетов и тем, персонажей, жанровых видов оперных сочинений.

3. Впервые в отечественном музыкознании раскрываются искания Шаррино в области вокального стиля и специфика созданного им нового типа вокальной артикуляции *sillabazione scivolata*.

4. Впервые представлены переводы на русский язык либретто ряда опер Шаррино, а также рассказа Ж. Лафорга, легшего в основу оперы «Персей и Андромеда».

5. В обиход отечественной музыкальной науки вводятся новые документальные материалы и новые сочинения, обогащающие представления о тенденциях развития оперного театра XX–XXI веков.

**Положения, выносимые на защиту.**

1. Широта художественных интересов Шаррино, его многосторонне одаренная личность определяют его обращение к разнообразным пластам мировой культуры. Оперы 1990–2000-х годов представляют единый подход к работе с первоисточником, предполагающий создание на его основе *новой* драматургии, радикально переосмысливающей или реинтерпретирующей оригинал.

2. Объединение в одном лице драматурга и композитора формирует специфичные принципы взаимодействия между текстом и музыкой. Слово является важнейшим композиционно-драматургическим фактором еще на прекомпозиционном этапе. Текстовая организация либретто подчиняется модульным принципам и играет важную

роль в динамике общей композиции.

3. Музыкальный театр Шаррино объединяют сквозные темы, которые отражают экзистенциальные переживания человека в моменты кризисного состояния культуры, позволяют связать прошлое и настоящее, актуализировать проблемы современного общества. Идеинная направленность оперных произведений определяется верой композитора в социальную силу театра.

4. Несмотря на индивидуальный облик каждого оперного произведения композитора, всех их связывает единство драматургических принципов и композиторских стратегий: неопределенность места и действия происходящих событий, проблема идентификации персонажа, акустическая метаморфоза и звуковой анаморфоз как средства моделирования и управления слушательским восприятием, модульная организация музыкального материала, референции к классической музыке и шире – к оперной традиции для ее переосмысления.

5. Оперная эстетика Шаррино формируется под непосредственным влиянием его представлений об акустической экологии и экологии слушания. Изобретенный композитором новый вокальный стиль *sillabazione scivolata* и окружающий его звуковой ландшафт, отталкиваясь от психофизиологических основ восприятия и ментального структурирования, направлены на формирование и развитие нового типа слушателя.

**Теоретическая значимость** работы связана с введением новых материалов, позволяющих расширить научные представления о современном оперном театре, современных композиторских техниках и их эстетических основах (прежде всего, о феноменах «экологической музыки» и «слуховой экологии»). В исследовании также разрабатывается определенный аналитический инструментарий, создающий базу для дальнейшего изучения творчества Шаррино в частности и музыкально-театральных сочинений XXI века в целом.

**Практическая значимость.** Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежной музыки и теории современной композиции, а

также могут привлечь внимание современных оперных режиссеров и дирижеров к сочинениям с целью их исполнения в России.

### **Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Достоверность результатов исследования определяется: анализом оперных партитур Шаррино; опорой на широкий круг зарубежных и отечественных источников; изучением классических и новейших работ о современном музыкальном театре, техниках современной композиции, музыкальной экологии; обращением к авторскому слову — интервью, комментариям к партитурам, статьям и эссе самого композитора.

Материалы диссертации были представлены на XIV Международной научной конференции «Music Science Today: the permanent and the changeable» (Даугавпилс, Латвия, 2019), Международном форуме «Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век» (г. Неаполь, Италия, Ассоциация культуры «Максим Горький», 2019), Международной конференции «Научные ассамблеи в Уральской консерватории: к 85-летию ВУЗа (г. Екатеринбург, 2019), Международной научной конференции «Текст художественный: смысл и структура». К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2020), Международной научной конференции «Научные школы в музыковедении XXI века. К 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, г. Москва, 2020), Четвертой Международной научной конференции «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» (РАМ им. Гнесиных, г. Москва, 2021), X Европейском конгрессе по музыкальному анализу «EuroMac10», (г. Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021), Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, ГИИ, г. Москва, 2017 и 2021), Международной научной конференции «Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства». К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, 2022), Международной конференции «Научные чтения в Уральской консерватории» (Екатеринбург, 2022).

Основные положения диссертации отражены в 14 статьях, 8 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

**Структура работы.** Исследование включает в себя два тома. Первый содержит диссертацию, состоящую из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Новизна исследуемого материала определила логику структуры работы, которая движется от частного к общему. Две первые главы посвящены анализу театральных работ Шаррино 1990–2000-х годов, подразделяются на шесть параграфов соответственно количеству опер. Рассмотрение каждой оперы придерживается единых принципов: история создания, соотношение первоисточника и либретто, круг идей и образов, композиционно-драматургические стратегии, вокальный стиль, особенности оркестрового письма. Композиционно-технические аспекты рассмотрены с разной степенью подробности, что обусловлено индивидуальным обликом опер Шаррино. Третья глава посвящена изучению авторской концепции акустической экологии и экологии слушания и раскрытию принципов ее воплощения в области вокального стиля и звукового образа партитур. В Заключении представлены обобщения проведенного исследования. Работа снабжена нотными примерами, таблицами и иллюстрациями.

Приложения составляют отдельный том работы, содержат наиболее важные интервью с композитором, его авторские комментарии, либретто анализируемых опер в переводе на русский язык, выполненном автором диссертации. В приложение также включен перевод рассказа Ж. Лафорга «Персей и Андромеда, или Счастливейший из трех», который лежит в основе одноименной оперы Шаррино.

Список литературы включает 219 источников, из них 137 на иностранных языках. Объем основного текста (первый том) — 251 страница, приложений (второй том) — 91 страница.

## ГЛАВА 1.

ОПЕРЫ 1990-х ГОДОВ<sup>31</sup>

К началу 1990-х годов Сальваторе Шаррино уже получил признание как один из оригинальных современных композиторов, творческий багаж которого составляли произведения самых различных жанров. Итальянский маэстро вел интенсивную преподавательскую деятельность: с 1987 по 1996 годы работал во флорентийской консерватории, проводил мастер-классы и лекционные курсы в Читта-ди-Кастелло и других городах Италии. Итогом серии лекций, прочитанных композитором в 1992 году в Реджо-Эмилии и 1995 году в Риме, стала его книга *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi* («Фигуры музыки от Бетховена до наших дней»), выпущенная издательством Ricordi в 1998 году. Она не просто сфокусировала важные для музыкальной эстетики Шаррино понятия, но и представила его как философа и музыковеда, разработавшего оригинальную аналитическую концепцию.

Дж. Винай называет 1990-е годы для Шаррино «периодом возрождения и радикального выбора»<sup>32</sup>. В завершающее десятилетие XX века для музыкального театра им были созданы оперы «Персей и Андромеда» (1990), «Лживый свет моих очей» (1996–1998), *Infinito nero* (1998), а также ряд других сценических произведений: балет «Смерть в Венеции» по новелле Т. Манна (1991), музыка для кукольного спектакля «Ужасная и пугающая история принца Венозы и прекрасной Марии» (1999). Именно с этого момента вокальные жанры и опера становятся приоритетными в области творческих исканий композитора.

<sup>31</sup> Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: Чупова А. Г. Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 32. С. 53–63; *Ее же* Реинтерпретация Liebestod в опере «Luci mie traditrici» С. Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 1 (25). С. 39–67; *Ее же*. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49; *Idem*. *Infinito nero* by Salvatore Sciarrino: to the Phenomenon of “azione invisible” // Music Science Today: the Permanent and the Changeable No 4 (12). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saule, 2020. P. 92–101; *Ее же*. Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 32–65; *Ее же*. Концепция «формы окна» и ее репрезентация в творчестве С. Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3 (31). С. 112–134.

<sup>32</sup> Vinay G. I drammi e le opere teatrali da *Perseo e Andromeda* a *La Porta della Legge* // Vinay G. Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi, 2010. P. 45. Здесь и далее ссылки на все иностранные источники даются в переводе автора диссертации, за исключением особо оговоренных случаев.

## § 1. «Персей и Андромеда»

### 1.1. История создания

«Персей и Андромеда» — одноактная опера для четырех голосов и синтезированных звуков в реальном времени, написанная по заказу Государственного театра в Штутгарте. Премьера сочинения состоялась 27 января 1991 года и вызвала противоречивые отклики у критики. Последующие представления в Джибеллине в рамках фестиваля «Орестиады» (театр *Baglio di Stefano*, 28 июля 1991 года), в Милане (*Teatro alla Scala*, март-апрель 1992 года), в Париже на *Festival d'Automne* (Парижская национальная опера, Амфитеатр<sup>33</sup>, 23 ноября 2000 года) лишь усилили двойственность восприятия произведения. Отмечая прежде всего оригинальность вокального стиля, который после «Персея» станет «визитной карточкой» Шаррино, критика, тем не менее, с трудом воспринимала электронную часть оперы. Органичность сочетания вокальности и электроники казалась принудительной и недостаточно эффективной с точки зрения драматургии. По прошествии более чем 30 лет со дня премьеры, однако, очевидно, что «Персей и Андромеда» Шаррино — «пример экстремального и уникального “электронного музыкального театра”»<sup>34</sup>, в котором «электроника становится необходимой для того, чтобы посредством драматургического действия реализовать [...] опыт самотрансцендентности»<sup>35</sup>.

Выбор электроники и полная замена ею звучания оркестра в «Персее» были подготовлены, с одной стороны экспериментами Шаррино в области звукоизвлечения и исследованиями тембра акустических инструментов, с другой, — интересом к самой электронной музыке, который усилился именно в 1990-е годы и привел к созданию таких произведений как: *Noms des airs* (1994), *Cantare con silenzio* для 6 голосов,

<sup>33</sup> В Париже опера была представлена в концертной версии.

<sup>34</sup> *Zattra L.* La “drammaturgia” del suono elettronico nel *Perseo e Andromeda* di Salvatore Sciarrino // *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico.* A cura di Alessandro Rigolli / Atti della Giornata di Studi annuale del “Laboratorio per la Divulgazione Musicale”, Parma 11 e 12 novembre 2005. Torino: EDT, 2006. P. 55.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 56.

флейты, ударных и электронных резонансов (1999), «Лоэнгрин 2. Дизайн для звукового сада» (2004), где используется электронное преобразование звуков в реальном времени.

Замысел «Персея» возник у Шаррино еще в начале 1980-х годов, когда он познакомился со сборником рассказов французского поэта-символиста и прозаика Жюля Лафорга *Moralites legendaires* («Легендарные морали») <sup>36</sup>:

«Много лет назад, прежде чем сочинить “Лоэнгрин”, я хотел положить на музыку “Персея и Андромеду”. Среди рассказов Лафорга мое внимание привлек тот, который, вероятно, отпугнул бы кого-либо другого: история с тремя персонажами, один из которых — чудовище, и экзистенциальное состояние, в котором все это происходит. Остров, море, заточение, пространство.

Суровый миф, лишенный повествовательных мотивов. Несмотря на наличие Дракона, персонажи готовы воплотить все современные трагедии» <sup>37</sup>.

В действительности Шаррино был не первым композитором, кто обратился к сюжету Лафорга. В 1921 году Жак Ибер написал оперу «Персей и Андромеда», премьеры которой состоялась в *Opéra Garnier* восемь лет спустя. Трудно сказать, был ли знаком Шаррино с оперой Ибера. Во всяком случае ни в одном интервью, так или иначе связанном с «Персеем», ни в авторском комментарии к своему опусу французский предшественник им не упоминается.

Ключом к созданию «Персея», по признанию самого композитора, послужило «раздвоение в эхо Андромеды» <sup>38</sup>. Делая первые наброски оперы, Шаррино не предполагал, что ее звуковая реализация будет связана с электроникой. Однако размышления

<sup>36</sup> «Легендарные морали» Жюля Лафорга (1860–1887) были опубликованы уже после смерти поэта. Сборник включает шесть рассказов: «Гамлет, или Последствия сыновней почтительности», «Чудо роз», «Лоэнгрин, сын Парсифаля», «Саломея», «Персей и Андромеда, или Счастливейший из трех», «Пан и Сиринга, или Изобретение семиствольной флейты». В 1982 году Шаррино написал оперу «Лоэнгрин», либретто которой представляет переработанный и переосмысленный рассказ Лафорга.

<sup>37</sup> *Sciarrino S. Perseo e Andromeda, opéra en un acte // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 129.*

<sup>38</sup> *Ibid.* Композитор имел в виду отражение жалобных стонов Андромеды в звуках моря и ветра в следующем пассаже рассказа: «Она стонет; но внезапно она замечает, что ее стоны сливаются со стенаниями моря и ветра, двух нелюдимых существ, двух могущественных стихий, которые не обращают на нее никакого внимания». См.: *Laforgue J. Moral Tales / Trans. by William J. Smith. New York: New Directions, 1985. P. 114.*



композитора относительно новых способов освоения электронной музыки неожиданно, «как по волшебству» (Шаррино), соединили театральную идею и электронную работу. Важную роль сыграло общение и сотрудничество со звукорежиссером, исполнителем *a live electronics* и исследователем компьютерной музыки Альвизе Видолином<sup>39</sup>. Либретто было готово к осени 1988 года (начиная с *Vanitas*, Шаррино сам составлял либретто своих опер), однако работа затянулась. Написанию партитуры предшествовали эксперименты в электронной студии, связанные с формированием звуковой волны. Позже композитор вспоминал: «Во время этого опыта у меня возникло интуитивное ощущение, что волны и завывание ветра имеют схожую форму: звуковая материя различает их, но не разделяет. Откуда тогда взялась эта потребность в ясности, вместо желания избрать навязчивую вездесущность текучего элемента, будь то вода или воздух? Возможно, человеческий плач дал им голос, смутно узнавал их, воспринимая подобными себе. То есть голос стоит посередине, между морем и ветром. Электронное присутствие вокруг голосов, которое изначально было инстинктивным выбором, таким образом, оказалось вынужденным, а не свободным»<sup>40</sup>. Морфологическая близость, обнаруженная Шаррино между звучанием морских волн, ветра и человеческого голоса, подвела его к идее выражения тесной взаимосвязи между внутренним сознанием героини и окружающим звуковым ландшафтом, который становится зеркалом ее психического состояния.

В окончательном виде партитура была завершена в декабре 1990 года, однако ей предшествовал длительный предварительный этап проектирования в виде скрупулезной и наглядной диаграммы (см. *рис. 1*), общая длина которой заняла более чем 30 листов.

---

<sup>39</sup> Шаррино и Видолин познакомились в 1981 году на семинаре *Opera Prima* в театре *La Fenice* в Венеции. Знакомство положило начало плодотворному сотрудничеству.

<sup>40</sup> *Sciarrino S. Perseo e Andromeda, opéra en un acte... Op. cit. P. 131.*

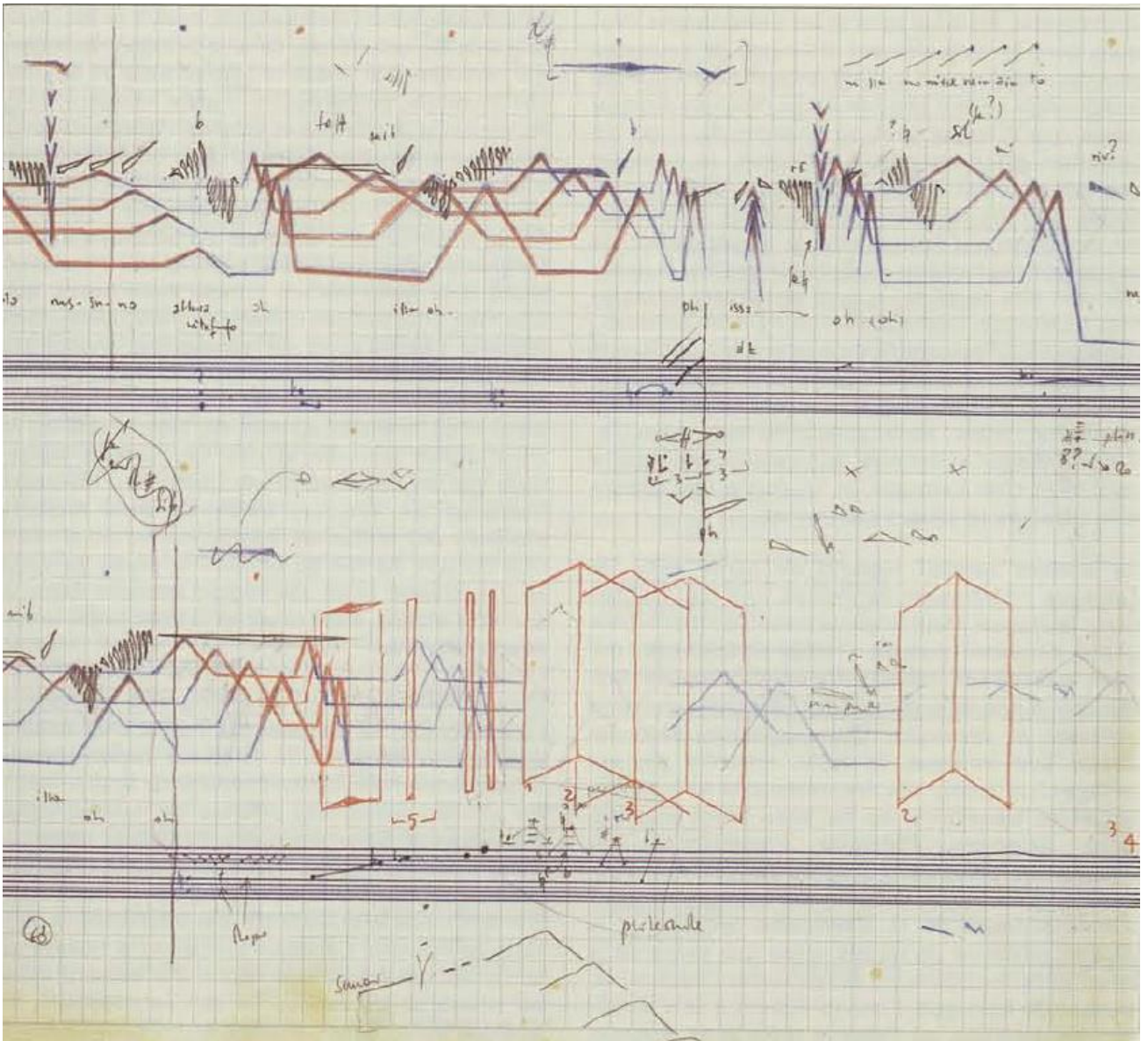


Рис. 1. С. Шаррино. «Персей и Андромеда». Фрагмент диаграммы<sup>41</sup>

Методология проектирования<sup>42</sup> отличает творчество Шаррино, начиная с самых первых опусов. Звуковой объект (или звуковая фигура) является фундаментальным конструктивно-выразительным элементом в его музыке. Дж. Винай описывает четыре этапа рабочего процесса при составлении диаграмм: 1) выбор нескольких звуковых

<sup>41</sup> Рисунок взят из буклета: Salvatore Sciarrino. Festival d'Automne à Paris: document de communication. Paris: Fondation France telecom, 2000. P. 27.

<sup>42</sup> Марко Анджус выделяет три вида диаграмм у Шаррино: символический, геометрический и смешанный. Символический в зависимости от типа выбранных знаков (музыкальные символы или цифры и буквы, выписанные на бумаге в клетку) подразделяется на «музыкальный» и «математический» подвиды. Геометрические диаграммы, соответственно, содержат геометрические фигуры в квадратном поле, часто с использованием разных цветов. Геометрические формы символически отражают впечатление, которое фигура должна произвести на слушателя. Смешанные диаграммы включают признаки обоих видов.

фигур; 2) поиск адекватной драматургической стратегии, которая определяет комбинацию и расположение фигур; 3) процесс редактирования, устанавливающий окончательную форму произведения; 4) перевод диаграммы в традиционную партитуру. Таким образом, диаграмма отражает визуальное представление звука, его артикуляцию и движение во времени и пространстве. Это делает композиционный акт, как замечает Дж. Банч, не просто проективным, а *перформативным*.

### 1.2. Сюжет, первоисточник и либретто

Выбрав вновь мифологическую тему<sup>43</sup>, Шаррино остался верен себе: актуализация мифа была связана им не столько с сюжетом, сколько с определенным выбором средств и логической структурой, обуславливающими способ осмысления выбранного мифа.

Истоки мифа о Персее и Андромеде восходят к «Метаморфозам» Овидия. Морское чудовище, посланное Посейдоном, опустошает эфиопские владения. Остановить причиняемые им несчастья можно лишь принеся в жертву дочь царя Кефея Андромеду. Прикованная к скале у моря она со страхом и слезами ожидает своей участи. И вот прибывает Персей. Увидев Андромеду, он воспламеняется любовью и обещает ее родителям спасти деву при условии, что та станет его женой. Заручившись согласием Кефея и Кассиопеи, герой, ловко маневрируя в крылатых сандалиях, храбро сражается с чудовищем, убивает его, освобождает Андромеду и увозит ее на крылатом Пегасе.

---

<sup>43</sup> К моменту создания «Персея» Шаррино трижды обращался к мифологическим сюжетам в своих операх. В основе первого его театрального опуса «Амур и Психея» (1973) лежит известный миф, изложенный Апулеем в «Метаморфозах»: любопытство, воспламененное завистью двух ее сестер, побуждает прекрасную Психею тайно, с помощью лампы рассмотреть спящего супруга, чтобы убедиться, что она не разделяет постель с чудовищем. Наказанием за любопытство ей служит разлука с Амуром и долгие скитания, в результате которых она оказывается в подземном мире. Из многосюжетной структуры апулеевского мифа, укладывающегося в трехфазовую символическую конструкцию рождения – смерти – воскресения Души, Шаррино и его либреттист, писатель, драматург и музыкальный критик Аурелио Пес концентрируются на фазе смерти, то есть той части мифа, где Психея, открыв шкатулку Персефоны, погружается в сон и пребывает в пограничной области между миром живых и миром мертвых. Амбициозный интеллектуальный проект «Перепела в саркофаге» (1979–1980), написанный Шаррино в содружестве с режиссером Джорджо Марини, обращается к мифам массовой культуры и исследует процессы самозарождения и самораспространения мифа как экспликативной модели в современном социуме, механизмы намеренного преобразования художественного образа или информации для формирования определенных целевых установок, иными словами, деформированный образ реальности. Наконец, «невидимое действо» «Лоэнгрин» (1982–1984) отсылает к вагнеровскому мифу, правда, опосредованно, через иронический рассказ Жюль Лафорга.

Лафорг в своем рассказе «Персей и Андромеда, или Счастливейший из трех» переосмысливает этот миф в пародийном ключе<sup>44</sup>. Андромеда становится капризной девушкой-подростком, которая изнывает от скуки на острове. Ее повседневные занятия составляют подводные ныряния, перебирание и любование драгоценными камнями, коллекционирование ракушек, создание наскальных рисунков и охота на птиц из рогатки. Андромеда тяготится своим монотонным существованием. Она мечтает выбраться с острова туда, где есть хоть какая-то социальная жизнь («Я так хотела бы быть представленной в обществе!», — говорит она Дракону<sup>45</sup>). Дракон становится влюбленным чудовищем, который с почти отеческой заботой и терпением, как может, развлекает Андромеду на острове — рассказывает ей истории о несчастных влюбленных, демонстрируя свое знакомство с «Метаморфозами» Овидия, или поет колыбельные о любви<sup>46</sup>, представляющие собой интертекстуальный бриколаж философско-религиозных текстов от Библии до Шопенгауэра. Прибывающий для спасения Андромеды Персей оказывается претенциозным и самоуверенным «героем комической оперы»<sup>47</sup>, который привык побеждать благодаря дарам, предоставленным ему Богами. Надеясь на легкую победу, он думает, что Дракона сразит взгляд Медузы Горгоны, однако любезная Медуза признает в Драконе своего друга и не желает превращать его в камень. «Контраст между бравым, властным жестом Персея и этой неудачей довольно гротескный»<sup>48</sup>, что заставляет улыбнуться даже Андромеду. Укрываясь божественным щитом Афины Паллады, делающим его неуязвимым, герой на своем гиппогрифе пикирует несчастное бескрылое чудовище и вонзает свой меч в лоб Дракону. Андромеда, лишь на мгновение увлеченная своей мечтой об освобождении, однако, быстро понимает всю ничтожность победителя и прогоняет его: «Уходи, ты ошибся

<sup>44</sup> Рассказ Ж. Лафорга «Персей и Андромеда, или Счастливейший из трех» в переводе на русский язык см. в Приложении А второго тома диссертации.

<sup>45</sup> *Laforgue J. Moral Tales...* Op. cit. P. 116.

<sup>46</sup> В рассказе Лафорга такую «колыбельную» самой себе поет Андромеда: «И она вспоминает единственную колыбельную, которую она знает, легенду под названием “Правда обо всем”, священную песенку, которую ее опекун Дракон пел ей перед сном, когда она была маленькой». Ibid. P. 121.

<sup>47</sup> Ibid. P. 131.

<sup>48</sup> Ibid. P. 128.

адресом!»<sup>49</sup>. Она рыдает над мертвым телом своего друга-монстра, и ее слезы заставляют Дракона воскреснуть и превратиться в красивого молодого мужчину. Она выходит за него замуж, и они вместе отправляются на ее родину.

Тексты моралей Лафорга содержат большое количество интертекстуальных ссылок: здесь рассеяны скрытые и явные аллюзии на античные и библейские мифы, католическую литургию, тексты поэтов-символистов А. Рембо, П. Верлена и С. Малларме, философские теории А. Шопенгауэра и Э. фон Гартмана<sup>50</sup>. Характерное для Лафорга смешение поэтического и иронического находит выражение в том, как кристаллизованная структура мифа идет рука об руку с банальностью повседневной жизни. «Персей и Андромеда» также имеют сложную интертекстуальную структуру<sup>51</sup>, которая высвечивает пародийную деформацию. Так, уже второе название рассказа — «Счастливейший из трех» — сигнализирует о намерении Лафорга перевернуть известную историю освобождения девы героем. *Le plus heureux des trois* — так называется комическая пьеса Эжена Лабиша<sup>52</sup>. В действительности ее сюжет не имеет никакого отношения к истории Лафорга, однако само помещение названия рядом с мифом настраивает читателя на водевильный лад. Аналогично, имя рассказчика в эпилоге «Персея» — Амио Эпиналь — отсылает, с одной стороны, к епископу Жаку Амио (1513–1593), переводчику на французский язык классических греческих текстов — «Моралий» и «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, «Эфиопики» Гелиодора, «Дафниса и Хлои» Лонга, с другой — к знаменитым эпинальским картинкам, которые, в то же время, в переносном смысле обозначают клише, широко распространенное

---

<sup>49</sup> Ibid. P. 130.

<sup>50</sup> М. Гай в статье «Жюль Лафорг, Гартман и Шопенгауэр: от влияния к переписыванию» анализирует сквозь призму влияния и реинтерпретации философских учений Шопенгауэра и Гартмана три лафоргофских рассказа: «Гамлет, или Последствия сыновней почтительности», «Саломея» и «Лоэнгрин, сын Парсифаля». См.: *Guy M. Jules Laforgue, Hartmann and Schopenhauer: From Influence to Rewriting // Questions of Influence in Modern French Literature / edit. by T. Baldwin, J. Fowler, A. de Medeiros. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 58–70.*

<sup>51</sup> Среди интертекстуальных отсылок укажем, помимо названных выше, басню Лафонтена «Мельник, его сын и осел», рассказ Э. А. По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром». См. подробнее об этом в книге: *Hannoosh M. Parody and Decadence: Laforgue's Moraliés Légendaires. Columbus: Ohio State University Press, 1989. 275 p.*

<sup>52</sup> Эжен Лабиш (1815–1888) — французский писатель, драматург, автор более сотни водевилей, которые были чрезвычайно популярны во Франции вплоть до начала XX века. Самая известная пьеса, которая в том числе с успехом ставилась на русской сцене, — *Chapeau de paille d'Italie* («Соломенная шляпка»).

общее место, упрощенное представление о некоем факте или явлении.

Андромеда у Лафорга, по мнению исследователей его творчества, является феминистской версией его же Гамлета. Она «страдает от скуки, *taedium vitae*<sup>53</sup> и особенно от одиночества в жизни без любви»<sup>54</sup>. Подростковый эгоизм делает ее капризной и требовательной, и все же она не лишена обаяния: она искренна во всех своих проявлениях, не способна скрывать мысли и чувства, — черта, сформированная той свободой «от ограничений, которые цивилизация накладывает на нормальную *jeune fille*»<sup>55</sup>. Только столкнувшись с потерей, она понимает: чтобы познать себя, необходимо отвернуться от себя и обратиться к другому.

Дракон, которого прозревшая Андромеда вспоминает как «настоящего джентльмена, трудолюбивого ученого и красноречивого поэта»<sup>56</sup>, в прошлом проповедовал в рощах Аркадии доктрины нигилизма, за что был превращен богами в чудовище. Охраняя земные сокровища, пережив большое количество приключений, увидев великих мифических героев, дважды погибая и перерождаясь, он достиг мудрости покорности и вернулся к традиционным ценностям жизни, любви и самоуважения. «Подростковый кризис Андромеды соответствует его прежнему ребяческому бунту против жизни, а ее девичья скука — его собственному, более метафизически вдохновленному пессимизму», — замечает М. Ханнуш и далее продолжает: «С ее неистовой независимостью и гордостью, ее сентиментальной верностью и ее лафоргианским “*grand coeur*” Андромеда — отличная партия Дракону; соответственно, она последует его примеру и, столкнувшись с горем, узнает истину, которая все это время оставалась невидимой перед ее глазами»<sup>57</sup>.

Тяготясь девственностью, Андромеда живет в мире своего воображения и жаждет героя, который вылечит ее «рану». Но, конечно, манерный и самовлюбленный эго-

<sup>53</sup> Отвращение к жизни (крылатое латинское выражение).

<sup>54</sup> *Hannoosh M. Parody and Decadence... Op. cit. P. 171.*

<sup>55</sup> *Ibid. P. 177.*

<sup>56</sup> *Laforge J. Moral Tales... Op. cit. P. 131.*

<sup>57</sup> *Hannoosh M. Parody and Decadence... Op. cit. P. 172.*

ист Персей не может спасти ее от нее самой. На самом деле пародия Лафорга переворачивает традиционную ситуацию, какой она представлена у Овидия: это не Андромеду нужно спасать, поскольку «ее тюремщик без страха и упрека»<sup>58</sup> оказывается для нее дядей, учителем, добрым другом, приемным отцом, а Дракона необходимо освободить, с одной стороны, от его чудовищной внешности, с другой, — от тирании Андромеды, ее подростковых капризов и требований.

Несмотря на всю свою актуальность Лафорг, как замечает Шаррино, остается сыном своего времени и потому требует существенной обработки для создания новой, современной драматургии: «его нельзя использовать в том виде, как есть <...> Даже беря такие плодотворные тексты, — продолжает композитор, — я хочу создавать свой собственный театр, я не хочу ставить Лафорга»<sup>59</sup>.

Несколькими годами позднее маэстро отметит, что для него «потенциал текста предпочтительнее, чем текст в том виде, в каком он читается. Будучи неоднократно повторенным, он становится чем-то другим»<sup>60</sup>. Либретто, переосмысливающее рассказ Лафорга, который, в свою очередь, переосмысливает миф, изложенный Овидием, встраивается в зеркальный коридор, бесконечно отражающий отражения. Думается, главное, что привлекло Шаррино в Лафорге — концепция перечитывания оригинала. Исследуя методы пародии в «Легендарных моральях», М. Ханнуш пишет в связи с рассказом «Персей и Андромеда»: «В этой истории метафорически исследуется не только опасность подражания, но и важность интерпретации и трансформации в искусстве и жизни»<sup>61</sup>. Поэтика Лафорга оказывается близкой шарриновской поэтике вызова и преодоления по отношению к традиции. Следование академическим правилам, согласно Шаррино, приведет к равенству временных поколений, где «я равен своему отцу, я

<sup>58</sup> *Laforgue J. Moral Tales...* Op. cit. 124.

<sup>59</sup> *Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrano / a cura di Enzo Restagno. Torino: Settembre Musica, 2002. P. 53.*

<sup>60</sup> *Cassin A. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin (In Conversation) // The Brooklyn Rail. 2010. Oktober 6th. URL: <https://brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (accessed: 07.12.2023). См. полный текст этого интервью в переводе на русский язык в Приложении Б второго тома диссертации.*

<sup>61</sup> *Hannoosh M. Parody and Decadence...* Op. cit. P. 175.

равен своему сыну»<sup>62</sup>. Вместо этого композитор предлагает иной подход: извлечение из традиции элементов, на основе которых можно дать новые перспективы языку или мысли, создание «третьего измерения, воображаемой перспективы»<sup>63</sup>, образуемой интерференцией между временем прошлого и настоящего.

В отличие от «Лоэнгрина», в котором композитор инвертировал события оригинала, в «Персее» сохраняется линейно-повествовательная структура первоисточника. Либретто Шаррино опирается на текст Лафорга, в том числе в авторских ремарках, описывающих действия персонажей на сцене или их внешний вид<sup>64</sup>. Но, как и в «Лоэнгрине», композитор существенно сокращает оригинал, оставляя лишь ядро основной истории. Он устраняет длинные диалоги и многословные описания природы, эпилог, в котором неожиданно для читателя рассказчик становится персонажем самой истории, а также все интертекстуальные отсылки, нивелируя пародийно-иронический контекст первоисточника. Главное же отличие заключается в изменении финала. Композитор отказывается от счастливой концовки, явно отсылающей к весьма популярной сказке Г.-С. Барбот де Вильнев «Красавица и Чудовище». В его опере плач Андромеды не воскрешает убитого монстра, и она остается в полном одиночестве, «обреченная на экзистенциальное состояние ожидания»<sup>65</sup>.

Изменения коснулись и трактовки главных действующих лиц. В первоначальном варианте партии героев распределились следующим образом: Андромеда — сопрано, Дракон — тенор, Персей имел раздвоенный голос: баритон и бас. В последующей редакции оперы Шаррино отдал партию Дракона контральто. В настоящее время интерпретаторам предоставляется свобода выбора вокальной идентичности Чудовища — или тенор, или меццо-сопрано (контральто).

<sup>62</sup> *Vilarem L.* L'oreille critique de Salvatore Sciarrino: Entretien avec le compositeur S. Sciarrino // *Altamusica.com*. URL: <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=3420&DossierRef=3057> (accessed: 07.12.2023).

<sup>63</sup> *Sciarrino S.* Cadenzario per orchestra con solisti. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/128.html> (accessed: 26.01.2024).

<sup>64</sup> Либретто к опере в переводе на русский язык см. в Приложении В второго тома диссертации.

<sup>65</sup> *Pastucci S.* Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans *Perseo e Andromeda* de Salvatore Sciarrino // *Musiques vocales en Italie depuis 1945 : esthétique, relations texte-musique, techniques de composition : actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002*, Université Marc Bloch de Strasbourg. Notre Dame de Bliquetuit : Millénaire III, 2005. P. 18.



Вокальное и сценическое «дублирование» Персея концептуально обусловлено и может иметь разную интерпретацию. Описание героя Лафоргом откровенно иронично. Как уже было отмечено выше, в музыке Шаррино ирония нивелируется, но ее следы проникают в либретто в виде сценических указаний, опирающихся на текст оригинала:

*«Гиппогриф парит с совершенной грацией, сгибает колени, касаясь волн, а Персей делает поклон. Андромеда отвечает кивком головы. Он молча разворачивается. Он сидит в седле по-женски, очаровательно скрестив ноги, на его груди лакированная роза, на руках татуировки с пронзенным сердцем, а на икрах нарисована лилия.*

*Он размахивает своим алмазным мечом — Андромеда застыла — затем прыжок, и конь послушно подставляет ей бок. Молодой рыцарь складывает руки в стремя и приглашает пленницу с неизлечимо раскатистым “р”:*

*ПЕРСЕЙ: Давай, оп! Взбирррайся на коня!»<sup>66</sup>.*

Несмотря на значительные сокращения, которым подвергнулся текст Лафорга, можно заметить, что в этом сжатом описании Шаррино заостряет женственные и инфантильные качества героя, многократно усиленные в первоисточнике<sup>67</sup>. Татуировки с сердцами, пронзенными стрелой (символ измены, предательства), недвусмысленно намекают на его многочисленные любовные неудачи, невольно заставляя, не без усмешки, подумать о том, что Андромеда не первая и, вероятно, не последняя «жертва», которую самовлюбленный герой спасает. Вся эта демонстрация, или, по меткому замечанию Шаррино, «военный парад», направленный на то, чтобы произвести на Андромеду впечатление, создает настолько комический эффект, что Персея уже невозможно воспринимать как злодея. Оба они, Персей и Андромеда «кажутся всего лишь торопливыми и поверхностными подростками»<sup>68</sup>. Зевок героя в тот мо-

<sup>66</sup> Sciarrino S. Perseo e Andromeda. Libretto // Salvatore Sciarrino official website. URL: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo\\_e\\_Andromeda\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo_e_Andromeda_libretto.pdf) (accessed: 07.12.2023).

<sup>67</sup> Лафорг сравнивает Персея с элегантной наездницей; юный, безбородый, с алым ртом, подобно спелому гранату, герой носит изумрудный монокль, множество колец и браслетов и, гарцуя на своем крылатом коне, откровенно красуется перед Андромедой.

<sup>68</sup> Sciarrino S. Perseo e Andromeda, opéra en un acte... Op. cit. P. 130.

мент, когда дева прощается с островом и Чудовищем, показывает, насколько он равнодушен и сосредоточен исключительно на самом себе.

Таким образом, вокальное двойничество Персея может олицетворять:

- 1) нарциссизм героя, его самодостаточность и неспособность к коммуникации;
- 2) разницу между тем, какого спасителя Андромеда и зрители ожидали увидеть и тем, каким он предстал в реальности;
- 3) символический раскол мифологического персонажа, который является одновременно победителем и комическим героем.

Определение вокальной партии Дракона — мужской голос (тенор) или женский (меццо-сопрано или контральто) — влечет за собой неизбежную смену фокусировки в образе этого персонажа, обусловленную историчностью певческого репертуара. Выбор сексуально определенной пары «сопрано – тенор», ставшей основанием итальянской оперы в XIX веке, в какой-то момент сместил акцент на взаимоотношения Андромеды и Дракона. Неслучайно вокальная идентичность героев стала предметом анализа этой оперы в контексте квир-исследований<sup>69</sup>. В авторском комментарии Шаррино отмечал:

«Неизвестно (и на этот счет можно только строить хитроумные и необоснованные предположения), отвечала ли Андромеда на знаки внимания Дракона. Мы видели, как она играла с ним, может быть, развлекалась, как невинное существо на природе.

Чудовищное — больше, чем отклонение, оно является неотъемлемой частью первобытного состояния, в котором она живет, но к которому она изящно и упорно приспосабливается. То, что эти двое действительно любят друг друга — жертва и ее мучитель, как известно, связаны самыми крепкими узами, какие только можно себе представить, — несомненно, не вызвало бы неприятия у адептов трансгрессии. Но вряд ли это причина для возмущения. Мифическая Андромеда приносится в

---

<sup>69</sup> А. Канторе и А. Массаротто предлагают квир-интерпретацию мифа, переработанного Лафоргом и Шаррино. Двусмысленность гендерной идентичности, по их мнению, кроется в раздвоенности голоса Персея («в своем гиповирилизме и присущем ему нарциссическом либидо герой попал бы в сферу сублимации гомозротизма»), а также в вокальном эхо, двойничестве Андромеды и Дракона, с которым она устанавливает «очень свободные, почти сапфические отношения». См.: *Cantore A., Massarotto A. Sciarrino in dialogo con Laforgue. Variazioni queer sul mito di Perseo e Andromeda // Scritture della performance. 2021. 10, no. 2. P. 149–167. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/2349?lang=en> (accessed: 07.12.2023).*

жертву чудовищу, а в сакральной концепции древних союз возникает в результате пожирания. Андромеда все-таки *невеста монстра*<sup>70</sup>. И через его посредничество она обречена на Аид»<sup>71</sup>.

Впрочем, от первоначального замысла этого «союза» Шаррино пришлось отказаться сразу после первого сценического представления, когда, по словам автора, столь желанное свидание между сопрано и тенором в грандиозном любовном дуэте, «артикулируемом во всех нюансах от порывов и тоски до шутки и контрастов»<sup>72</sup>, с треском провалилось из-за тучности немецкого тенора, облаченного в одежды Дракона. Эта сугубо практическая причина привела к пересмотру партии. Композитор, опираясь на свои творческие контакты, поручил ее меццо-сопрано. Последующие представления показали, что выбор оказался не только более удачным, но и предложил более широкий простор для интерпретаций. Если отвлечься от квир-истолкования, предполагающего сапфические отношения между Андромедой и Драконом, и явно сужающего концепцию произведения, то «женский» голос Дракона можно трактовать, с одной стороны, как двойника самой Андромеды, с другой, как метафору дружелюбной, охранительной, защищающей героиню природы. Подобная интерпретация напрямую исходит из места действия, ведь остров Андромеды для Шаррино — это хронотоп, соединяющий реальное (природа, окружающая среда) и воображаемое (ментальное пространство), действительность и мечту. Неслучайно в либретто Шаррино уделяет особое внимание описанию острова и подчеркивает *двойственность* его восприятия:

*«На берегу играют дети. Один притворяется драконом. Время от времени сцена также меняется: отвесные скалы, арки и пещеры. Иногда можно смутно уловить очертания чудовища и гиппогрифа, появляется еще один мальчик. Бой происходит в сумерках. И когда все возвращается к одиночеству между бытием и небытием, кто сможет отличить тихий пляж от следов фантазмагорического острова?»*<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Курсив Шаррино.

<sup>71</sup> Sciarrino S. Perseo e Andromeda, opéra en un acte... Op. cit. P. 130.

<sup>72</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano... Op. cit. P. 54.

<sup>73</sup> Sciarrino S. Perseo e Andromeda. Libretto... Op. cit.

Таким образом, неопределенность и двусмысленность становятся характерными чертами этой оперы. Желая превратить сочинение в космогонию, в «еще одну гипотезу Вселенной»<sup>74</sup>, Шаррино намеренно создает удвоение реальностей, внешнего и внутреннего, которые накладываются, отражаются друг в друге и становятся трудно различимыми между собой.

### *1.3. Композиционно-драматургические особенности и вокальный стиль*

Камерная опера, построенная на взаимоотношениях трех персонажей, идеально вписывается в каноны классической трагедии, отвечая триединству времени, места и действия. Ее одноактную композицию составляют следующие сцены:

- 1) Плач Андромеды
- 2) Диалог Андромеды и Дракона, полет птиц
- 3) Монолог Андромеды и буря
- 4) Прибытие Персея
- 5) Диалог Персея и Андромеды
- 6) Плач Андромеды

Возвращение плача, обусловленное сюжетно-драматургической ситуацией, содержит не только возврат первоначальной вокальной фигуры, но и акустическую трансформацию: краткие, слабые импульсы («подобно каплям» — ремарка Шаррино), имитирующие слезы Андромеды, соответствуют шуму гальки, которым открывалась опера.

В основу всего музыкального материала «Персея» положено ограниченное количество вокальных фигур персонажей. Каждая фигура имеет свой характерный «рисунок», легко узнаваемый при прослушивании. Вокальный стиль Шаррино представляет собой новый тип артикуляции — пограничную область между собственно пением и разговорной речью. Художественными моделями для правильного исполнения

---

<sup>74</sup> *Sciarrino S. Perseo e Andromeda, opéra en un acte... Op. cit. P. 129.*

являются: с одной стороны, техника *bel canto*, так называемая *messa di voce*, позволяющая долго выдерживаемому тону от шарриновского *niente* постепенно приходиться к *fortissimo* и так же постепенно уходить в *pianissimo*, с другой стороны — *scioltezza* (легкость) повседневной разговорной речи. Названный композитором *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция), этот вокальный стиль впервые последовательно применяется именно в «Персее», а в дальнейшем станет мгновенно узнаваемым «автографом», фундаментом всех его последующих опер. Отношения между текстом и музыкой обусловлены двумя важными задачами: передачей смысла слова (спетое должно быть понятным) и «специфической человечностью звука»<sup>75</sup>).

*Sillabazione scivolata* образует музыкальное пространство, в котором все вокальные фигуры соотносятся между собой и, одновременно, обеспечивают непрерывный процесс вариантной трансформации ячеек. Расположенная на пространственно-временной оси, эта «формальная артикуляция» подчиняется конструктивным принципам, имеющим модульный характер. Процессы изменения внутри вокальных модулей, равно как и методы их сцепления друг с другом обусловлены закономерностями повторения и вариативности, сходства и контраста, которые в конечном счете помогают слушателям понять логику музыкальной формы.

Ведущим вокальным модулем всей оперы можно считать фигуру плача (первое соло Андромеды) — нисходящий полутон, к нижнему звуку которого периодически добавляется мордент (см. рис. 2).

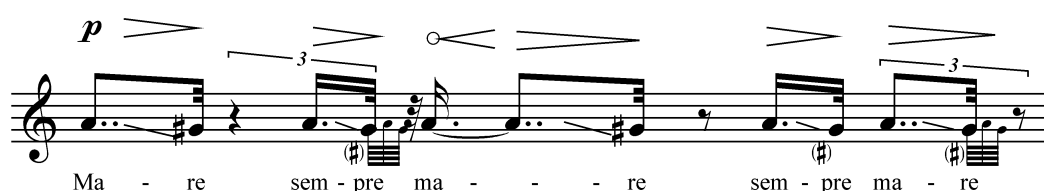


Рис. 2. С. Шаррино. «Персей и Андромеда», страница партитуры 1, фрагмент

Семантику «фигуры» определяет традиция западноевропейской музыки, вызывающая широкий спектр аналогий. В формировании вокальных модулей композитор

<sup>75</sup> Ibid.

стремится избежать «риторичности», то есть ассоциаций, заданных культурно-исторической эстетикой и генерацией смысла. Новое использование «поддержанных» языковых элементов достигается им за счет помещения монодии в «пустоту», благодаря чему происходит активизация «векторного “гештальта”»<sup>76</sup>. Навязчивая итерация полутона на протяжении нескольких страниц создает иллюзию заточения, искусственного пространственного ограничения, другими словами — образ острова. Остается открытым вопрос, преднамеренным или случайным является тот факт, что полутон *la-sol#/la-gis* (или *sol#-la/gis-la*) в буквенно-слоговом прочтении является анаграммой таких ключевых для этого произведения слов, как: *isola* (остров), *isolare* (изолировать), *sola* (одна, одинокая), *sole* (солнце), *solere* (иметь обыкновение, привычку).

В соответствии с натуралистической концепцией Шаррино вокальные модули персонажей являются также отражением звуков окружающей среды. Драматургическая концепция Шаррино исходила из идеи отождествления природного ландшафта и звуковой декорации. Из плача Андромеды рождается электронный звук, становясь и образом, и фоном действия. Ее восклицание во фразе «*Che un raggio di sole oh!*», расширяя амбитус секундового интервала, вводит звук *b* (си-бемоль), который в партитуре становится своеобразной границей, горизонтом, ниже которого обозначаются звуки моря, а в пространстве выше — звуки ветра, воздуха. Электроника создает этот горизонт непрерывным звучанием того же звука *b* на частоте 100 Гц. Взаимодействие между вокальными модулями и звуками окружающей среды, генерируемыми с помощью компьютерной системы, принимает форму эхо-откликов (см. *рис. 3*).

По такому же принципу организуется диалог Андромеды и Дракона, обнаруживая тесную связь между этими персонажами. Ведущая роль принадлежит Андромеде, вокальные модули которой чаще подхватываются и развиваются Драконом.

---

<sup>76</sup> Термин Шаррино. См.: Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation” a cura di Maria Rosaria Corchia // Salvatore Sciarrino, *Luci mie traditrici. La Fenice prima dell’Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*. 2018–2019. No. 6. P. 57. См. полный текст интервью в переводе на русский язык в Приложении Б второго тома диссертации.

Рис. 3. С. Шаррино. «Персей и Андромеда», страница партитуры 5, фрагмент

Рис. 4. С. Шаррино. «Персей и Андромеда», страница партитуры 91, фрагмент

Инаковость Персея, его «чуждость» миру острова подчеркивается не только дублированием партий баритона и баса, синхронизация которых определяется моноритмическим звучанием и разной дистанцией голосов (от полутора до двух октав), но и электронным резонансом, сопровождающим его выход и создающим сильный контраст звукам моря и ветра (см. рис. 4).

Как справедливо отмечает Л. Заттра, композиторская стратегия преобразования и вокального, и электронного материала «Персея» опирается на процессы, описанные Шаррино в его книге *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Речь идет о процессах накопления (*accumulazione*) и умножения (*moltiplicazione*). Первый Шаррино описывает как ситуации, в которых «человек переходит от пустого к полному, следовательно, ситуации дисбаланса, где проявляется заметный рост. Рост элементов, артикуляции, звуковой энергии. Рост плотности. Переход от пустого к полному означает

заполнение пространства»<sup>77</sup>.

Композитор довольно образно описывает фигуру накопления, используя натуралистические ассоциации:

«Начинается дождь, и мы смотрим на пол нашего балкона, капель дождя мало, и они разделены сухими пятнами; затем они заполняют всю поверхность.

Каждому положительному росту соответствует некоторый отрицательный рост. Например, в то время как дома на улице становятся плотнее, растительность уменьшается, точно так же, как во время дождя сокращаются сухие пространства. Таким образом, в отношении влажности мы перешли от исходной ситуации, где была разреженность, к ситуации насыщенности. Переход от низкой плотности событий к высокой плотности представляет собой процесс накопления»<sup>78</sup>.

Под процессом умножения Шаррино понимает упорядоченный рост (повторение, воспроизведение) неких однородных элементов, узнаваемых фигур. Приводя в пример экспозицию барочной фуги, композитор имеет в виду прежде всего драматургию вступающих голосов, уплотняющих пространство. Повторение связано с механизмами узнавания, однако композитор не имеет в виду механическое повторение. Оно, по верному замечанию Д. Банча, действует, скорее, как «поверхность, на которой отклонения и изменения становятся рельефнее»<sup>79</sup>. Среди образных аналогий, иллюстрирующих процессы умножения, Шаррино называет образ фрактального самоподобия.

Разница между накоплением и умножением заключается, с одной стороны, в степени баланса и упорядоченности этих процессов (накопление хаотично и несбалансированно, умножение, напротив, происходит упорядоченно), с другой стороны, — в степени сходства накапливаемых/умножаемых элементов (накопление основано на разнообразии звуковых объектов, умножение — на их сходстве).

В «Персее» процессы умножения напрямую связаны с аналогиями между вокальными модулями Андромеды и Дракона и их отражением в звуках окружающего

<sup>77</sup> Sciarrino S. *Le Figure della Musica...* Op. cit. P. 27.

<sup>78</sup> Ibid. P. 28.

<sup>79</sup> Bunch J. D. *A polyphony of the mind...* Op. cit. P. 183.



мира. Процессы накопления действуют как на макроуровне, определяя общий драматургический вектор (одинокость Андромеды, ее диалог с Драконом, треугольник, образованный появлением Персея, и обратный процесс: со смертью дракона Персей и Андромеда остаются вдвоем, пока она не прогоняет его, чтобы вернуться к исходной точке одинокости), так и на микроуровне, определяя способы постепенного преобразования структуры вокальных фигур, их трансформации от исходного полутонного зерна до волнообразного рисунка вследствие расширения вокальной тесситур.

#### *1.4. Электронная часть оперы*

Электронную часть оперы, как уже упоминалось, Шаррино создавал в непосредственном сотрудничестве со звукорежиссером Альвизе Видолином. Вспоминая о совместной работе, Видолин так описывал процесс:

«В то время цифровой синтез начинал заменяться технологиями реального времени, а он (Шаррино — *А. Ч.*) решил, наоборот, использовать только чистый синтез, как своеобразное ограничение. <...> В основном мы использовали субтрактивный синтез: белый шум, отфильтрованный через резонансный фильтр нижних частот второго порядка, для создания звуков, которые переходят от почти синусоидальной фильтрации к более сложным звукам. <...> Это было совершенно новым для нас (в *CSC*<sup>80</sup>). Длительный период заняли встречи с Шаррино для сольфеджио (*à la* Пьер Шеффер) и этапа ознакомления в *CSC* с машиной. Он представил свою идею создавать волны. Итак, начиная с этого, я заставил его слушать разные синтезированные звуки. Он слушал и учился. Все сольфеджио было сделано по системе *4i*, потому что он хотел научиться понимать и, прежде всего, взаимодействовать, изменять и варьировать любые звуки, которые ему нужны, на одной и той же репетиционной сессии. Он смотрел и слушал серию различных тембров, которые я мог синтезировать с помощью *4i*. Он хотел полностью изучить “новый оркестр”. Только после этого процесса он почувствовал себя настолько уверенно, чтобы самостоятельно “сочинять” для нового оркестра. Он стал действительно компетентен в знании машины, и выбирал символ для каждого звука, который мы могли синтезировать. Это был его личный способ обозначения различных тембров. Таким образом, он смог предусмотреть все, что ему было нужно. Он написал полную партитуру, как только

---

<sup>80</sup> *Centro di Sonologia Computazionale* — Центр компьютерной сонологии в Падуе.

вернулся домой»<sup>81</sup>.

Участие электроники поставило перед композитором проблему адекватной нотной записи. Печатное издание «Персея» (*Ricordi*) состоит из двух частей и включает в себя партитуру в традиционной нотации и электронную партитуру. Последняя содержит в виде формального описания все компьютерные данные, выполненные с помощью программы *MUSIC 5*: оркестровое звучание, определяющее алгоритмы синтеза звука, и партитуры для двух рабочих станций, в которых отражены механизмы управления этими алгоритмами. Для установления связи между традиционной нотацией и компьютерной записью композитор использует аббревиатуры, указывающие на определение синтетических звуков, например:

ORI — *Orizzonte* (Горизонт) — непрерывное звучание;

GLORI — *Orizzonti glissati* (скользящие горизонты) — непрерывное скользящее звучание; и т. д.

Кроме этого, Шаррино фиксирует в партитуре траекторию и скорость пространственного распределения звука, распространяемого с помощью громкоговорителей, расположенных в зале и на сцене. Для этого он использует заглавные буквы:

H=Horizon (впереди, далеко)

F=Front (впереди, близко)

T=Top (сверху)

R=Rear (сзади)

D=Diffused (рассеянный)

Числа (25, 50, 100, 500, 1000 и т. д.) относятся к параметру, который регулирует резонанс фильтра в диапазоне от 0 до 8000 Гц. Фильтр используется для «окрашивания» белого шума, который подвергается субтрактивному синтезу.

В первой части, то есть в обычной партитуре, вокальные партии записаны с по-

---

<sup>81</sup> Zattra L. Alvise Vidolin interviewed by Laura Zattra: the role of the computer music designers in composition and performance // *Live-Electronic Music. Composition, Performance, Study* / ed. by Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burke and Laura Zattra. Routledge: Taylor & Francis Group, 2018. P. 94–95.

мощью традиционной нотации, под которую подстраивается также и электронное звучание. Под вокальными нотонасцами помещены дополнительные нотонасцы, на которых синтезированные звуки зафиксированы в приблизительном по отношению к фактическому слуховому восприятию звучании.

В партитуре отсутствуют времяизмерительные единицы как условные (тактометрическая система), так и характерные для музыки XX–XXI веков реальные (минуты, секунды). Весь звуковой континуум вписывается в некий идеальный темп. Поэтому Шаррино и вслед за ним исследователи принимают за основу нумерацию страниц.

Электроника в «Персее» выполняет несколько функций: создает природный ландшафт (звуки моря, ветра и камня), внушая слушателю присутствие окружающей среды; формирует горизонт одиночества Андромеды; осуществляет оркестровое сопровождение для певцов. Однако весь ее музыкальный материал исходит из вокальных партий.

В крупном плане электронная часть оперы включает в себя два типа звуковых материалов: звуковые волны различной продолжительности, имитирующие порывы ветра и шум морского прибоя, и короткие импульсы, которые с помощью синтезированных шумов воспроизводят стук гальки. Такое упрощение, возвращающее к первоначальным звукам, по мнению Л. Заттра, «навязывает музыке и оперной традиции посттехнологическое видение»<sup>82</sup> и создает «интересное противоречие, которое материализуется в создании искусственной природы»<sup>83</sup>. Действительно, композитор не стал использовать конкретные звуки, записанные на компакт-диск, поверх которого накладывалось пение: сэмплирование природных шумов создало бы гиперреалистическую работу. Намерение Шаррино состояло в разработке *искусственно* воссозданных природных звуков — звуков ветра, моря и камня. Еще раз подчеркнем — не имитация

<sup>82</sup> *Zattra L.* La “drammaturgia” del suono elettronico nel Perseo e Andromeda... Op. cit. P. 49.

<sup>83</sup> *Ibid.* P. 50.

звукового ландшафта самого по себе интересовала композитора. Его цель заключалась в воспроизведении звуков окружающего мира, отфильтрованных *через сознание* Андромеды. Таким образом, он создает представление, *услышанное* (а через слух и *увиденное*) «изнутри» героини.

Несмотря на то, что в момент создания оперы Шаррино и Видолин ориентировались на программу *MUSIC 5*, компьютерная часть партитуры, написанная в виде текста, может быть адаптирована для использования другими, в том числе новыми программами синтеза. Таким образом, как поэтично пишет Ф. Гуэррацио, «Персей и Андромеда» «могут жить вечно обновленной жизнью, продолжая демонстрировать свое призвание: двусмысленность и невозможность завершенных отношений (с природой, с человеком)»<sup>84</sup>.

## § 2. «Лживый свет моих очей»

### 2.1. История создания

Путь к опере *Luci mie traditrici* был извилистым и занял почти десятилетие. В 1987 году Шаррино получил предложение написать музыку к пьесе «Предательство во имя чести» (*Il tradimento per l'onore*), которая в то время приписывалась известному драматургу XVII века Джачинто Андреа Чиконьини. По разным причинам работа так и не состоялась, но драма заинтересовала композитора и была отложена для будущих проектов. В 1990-е годы внимание Шаррино привлекли трагические обстоятельства жизни итальянского композитора-мадригалиста эпохи чинквеченто Карло Джезуальдо (1566–1613). Одним из импульсов было знакомство с книгой Джованни Юдика «Принц музыки»<sup>85</sup>. Обдумывая возможность создания оперы, в основу которой ляжет

<sup>84</sup> Guerrasio F. Le temps reel (live electronics): le veritable materiau de composition dans Perseo e Andromeda de Salvatore Sciarrino // Journées d'Informatique Musicale. 2011. May. Saint-Etienne, France. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03104776> (accessed: 07.12.2023).

<sup>85</sup> Iudica G. Il principe dei musici. Sellerio Editore Palermo, 1993. 208 p. Неоднократно переиздавалась. Книга получила премию Диего Фаббри в 1995 году и вдохновила режиссера Вернера Херцога на создание фильма «Смерть на пять голосов» («Tod für fünf Stimmen»), снятого в том же году немецким телевидением ZDF. Спустя 20 лет автор опубликовал новую работу *Il caso Gesualdo* («Дело Джезуальдо», ed. La Vita Felice, 2013). Джованни Юдика (р. 1944) — известный итальянский юрист, профессор гражданского права в университете LUISS Guido Carli в Риме, президент А.М.А.МІ (Академии старинной музыки в Милане), автор книг *Orfeo barocco* («Орфей эпохи барокко», ed. Sellerio, 1999, посвящена

история убийства принцем Венозы своей жены, сицилийский маэстро вспомнил о драме «Предательство во имя чести», фабула которой перекликалась со случаем Джезуальдо. «Но было странно, — вспоминал позднее Шаррино, — что в эпоху возвращения истории Джезуальдо эту пьесу полностью проигнорировали. До тех пор, пока я не подчеркнул очень тесную связь между человеческой трагедией Джезуальдо и этой драмой, написанной флорентийцем»<sup>86</sup>.

В 1996 году, получив заказ от Шветцингенского театра, Шаррино начал работу над либретто оперы «Джезуальдо». Взяв за основу пьесу «Предательство во имя чести», композитор собирался сделать главными героями сочинения реальные исторические лица: принца Венозы и Марию д'Авалос. Почти сразу же возникла идея использовать в качестве сквозной музыкальной темы мадригал Джезуальдо *Moro lasso*. Однако узнав о том, что в Вене состоялась премьера одноименной оперы А. Шнитке, маэстро изменил свои намерения. Ознакомившись с партитурой российского композитора, Шаррино, хотя и не нашел ничего, что не позволило бы ему продолжать сочинение оперы на схожий сюжет, все же убрал ссылки на историю и музыку Джезуальдо.

В разгар работы произошел несчастный случай: выходя из ресторана Шаррино был сбит машиной и попал в реанимацию. Долгие месяцы, проведенные в больнице в почти обездвиженном состоянии, а потом в инвалидной коляске, казалось, отодвинули проект на неопределенный срок, но именно процесс сочинения, по уверению самого композитора, ускорил его выздоровление. Оставаясь верным себе, маэстро сначала составил диаграмму своей оперы (см. *рис. 5*).

Премьера *Luci mie traditrici*, оперы в двух актах, состоялась в Шветцингене в *Rokokotheater* 19 мая 1998 года<sup>87</sup>.

---

жизни А. Страделлы), *Chopin a Palma di Maiorca* («Шопен в Пальма-ди-Майорка», ed. La vita Felice, 2009), *Mahler sul lettino di Freud e altre storie* («Малер на кушетке у Фрейда и другие истории», ed. La vita Felice, 2011), *Il Musico fuggiasco* («Музыкант-беглец», ed. Archinto, 2018, о жизни и любви французского композитора эпохи барокко Анри Десмаре).

<sup>86</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano... Op. cit. P. 59.

<sup>87</sup> Режиссером спектакля стал Питер Оскарсон, главные партии исполнили Шарон Спинетти, Кай Вессел, Георг Нигл, Пол Армин Эдельманн. Оркестром Штутгартского радио дирижировал Паскаль Рофе.

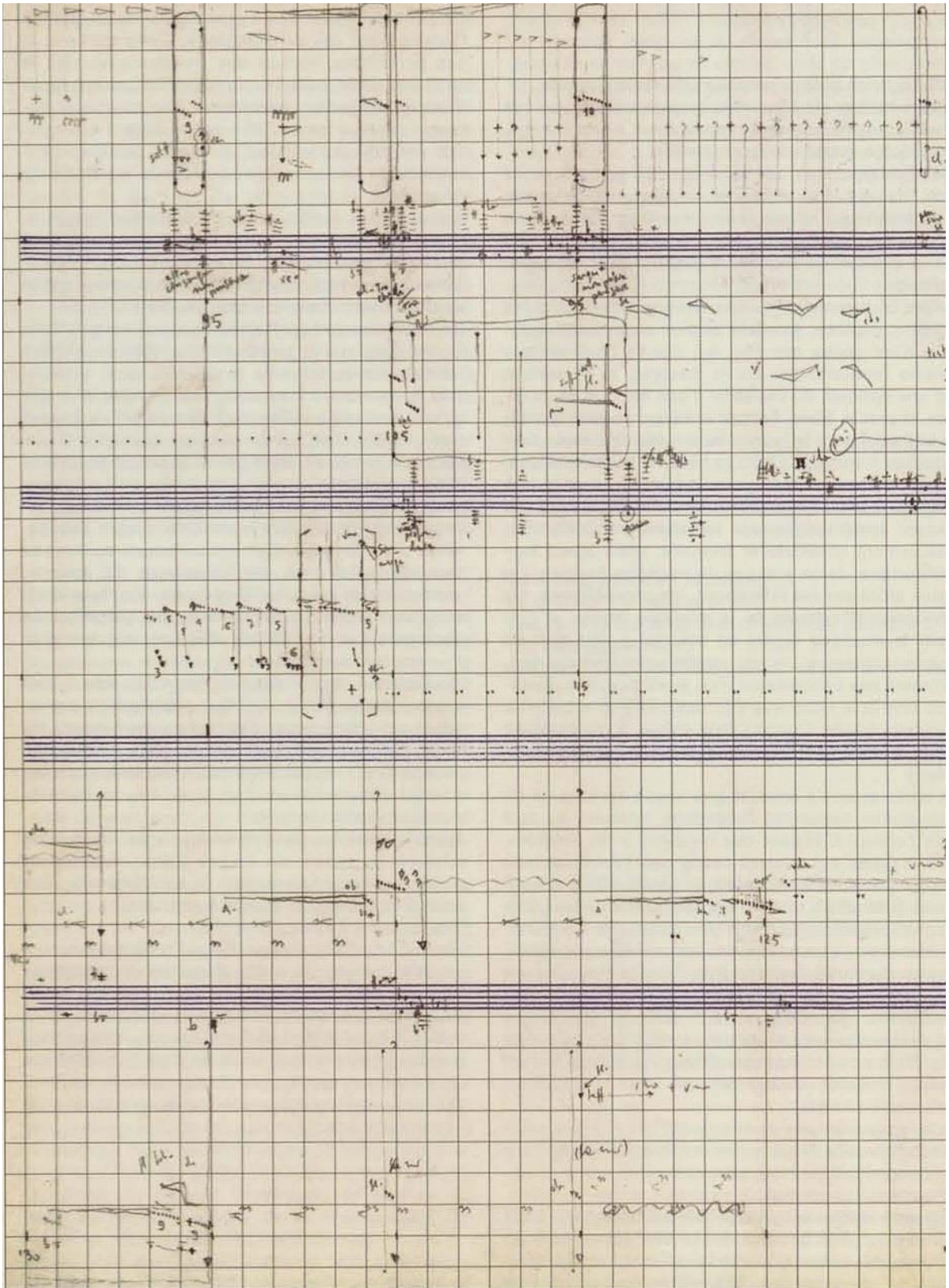


Рис. 5. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*. Фрагмент диаграммы<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Рисунок взят из буклета: Salvatore Sciarrino. Festival d'Automne à Paris: document de communication. Paris: Fondation France telecom, 2000. P. 22.

## 2.2. Сюжет, первоисточник и либретто

Первоисточник, на котором основано либретто, прозаическая трагедия «Предательство во имя чести» была опубликована в 1664 году<sup>89</sup> под именем Джачинто Андреа Чиконьини (1606–1651), известного в ту эпоху драматурга и либреттиста, автора текстов к таким популярным в XVII веке операм, как «Ясон» Ф. Кавалли и «Оронтея» А. Чести<sup>90</sup>. Сравнивая произведения Чиконьини и «Предательство во имя чести» Шаррино обратил внимание на явное различие в литературном стиле. Сомнения композитора в авторстве Чиконьини подтвердились найденным им в примечании к *Amar, e non saper chi in Drammaturgia* Лионе Аллаччи (Рим, 1666) упоминанием о жалобе венецианского юриста Франческо Страмболи. Последний писал о недобросовестности римского редактора, опубликовавшего его пьесы под именем Чиконьини, чтобы извлечь большую материальную выгоду. Среди перечисленных им пьес упоминалось и «Предательство». Благодаря проницательности Шаррино истина восторжествовала и подлинное авторство было установлено — создателем этой трагедии ныне считается именно Ф. Страмболи.

Композитор существенно переработал пьесу. Для того чтобы понять масштаб изменений, сделанных Шаррино, изложим вкратце сюжет оригинала<sup>91</sup>.

Федерико ди Поплей живет в любви и согласии с молодой красивой женой Алоизией, в которую также тайно влюблен дворецкий Родриго. Супруги приезжают по приглашению приятеля Герцога, маркиза Альфонсо ди Радиано в его дворец. Маркиз и Алоизия влюбляются друг в друга с первого взгляда и не могут противиться своей страсти. Дворецкий узнает об измене Алоизии и рассказывает об этом герцогу Федерико. Старинная поговорка «месть — это блюдо, которое нужно подавать холодным»

<sup>89</sup> По другим данным в 1659 году.

<sup>90</sup> Обе оперы были поставлены в Венеции в 1649 году.

<sup>91</sup> Пьеса была переведена на русский язык с немецкой переделки и с успехом ставилась в России в начале XVIII века под названием «Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его». Отрывки из нее можно прочесть в издании: Западов В. А. Русская литература XVIII века, 1770—1775: Хрестоматия. Учеб. Пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / сост. В.А. Западов. М.: «Просвещение», 1979. С. 26–31.

объясняет дальнейшую стратегию поведения Федерико. Внезапно вернувшийся Герцог застаёт прелюбодеев, но сохраняет им жизнь, убивая при этом слугу Родриго. Раскаившуюся Алоизию терзают муки совести, но она верит в то, что муж простил ее. Федерико ходатайствует также за маркиза Альфонсо перед королем, желавшим в гневе наказать прелюбодеев. В действительности Герцог просто выжидает удобного момента, чтобы убить своего соперника. Пригласив маркиза к себе на загородную виллу, за обедом Федерико постепенно раскрывает карты и жестоко убивает обидчика. Ту же тактику поведения он использует и с женой<sup>92</sup>. Убедив Алоизию в своей любви, он приводит жену в спальню, где в постели находится труп ее любовника и также жестоко убивает ее, предаваясь страданиям своей сломленной души и оплакивая свою разрушенную жизнь.

Из приведенного изложения становятся очевидны параллели между сюжетом пьесы Страмболи и событиями, имевшими место в жизни Карло Джезуальдо в 1590 году. Напомним, что князь Венозы женился на своей кузине, прекрасной Марии д'Авалос, которая к тому времени уже дважды была вдовой. Родив Джезуальдо сына, Мария спустя некоторое время стала любовницей неаполитанского аристократа Андреа Фабрицио Карафа, тоже, к слову, женатого. Их связь продлилась около двух лет и была раскрыта коварным доном Джулио, дядей Джезуальдо, чьи домогательства прекрасная Мария отвергла. Князь Венозы устроил влюбленным ловушку. Притворившись, что уезжает на охоту, он вернулся ночью в палаццо вместе с вооруженными слугами, которых послал вперед, чтобы застрелить донну Марию и ее любовника. После этого он ворвался в спальню и в охватившем его безумии изуродовал трупы мечом. Хотя поступок Джезуальдо соответствовал кодексу чести того времени и давал ему иммунитет, то есть привилегию освобождения от ответственности за совершенное убийство, сам факт того, что не «голубая кровь» отомстила «голубой крови», не давал покоя ни композитору, ни родственникам убитых. Преступление, совершенное

---

<sup>92</sup> Именно эта тактика поведения главного героя и получила отражение в названии пьесы — «предательство» ради чести, то есть он предает жену и друга, которые уверены в том, что он их простил.



с помощью слуг, не могло полностью восстановить честь князя и, кроме того, становилось оскорблением для семей донны Марии и донна Фабрицио.

По словам Шаррино, вдохновляющей идеей для него послужили диалоги Федерико и Алоизии — практически готовые любовные дуэты со скрытым свидетелем. Работая над текстом, композитор сделал все, чтобы максимально унифицировать историю, исключить из нее лишнее, все, что мешает театральному представлению — философские отступления, юридические оправдания, побочные линии, второстепенных персонажей, комментирующих происходящее. Сократив количество персонажей до четырех человек (Герцог Маласпина, Герцогиня Маласпина, Слуга и Гость), Шаррино сконцентрировался на ядре драмы. Действия сведены к минимуму, на сцене практически ничего не происходит, события (измена Герцогини, убийство Слуги и Гостя) вынесены за рамки сценического представления. Время повествования сжимается до одного дня. Принцип работы с текстом оригинала, названный Шаррино «энуклеацией драмы», в конечном итоге привел к созданию абсолютно новой драматургии, в которой мало что осталось от первоисточника<sup>93</sup>. Предельно «высушенный», освобожденный от барочной тяжеловесности текст стал настолько лаконичным, что каждая фраза обрела двусмысленность и символичность. Например, отправив Слугу шпионить за Герцогиней, Маласпина роняет: «Черед твой первым будет». Таким образом всего лишь одна фраза Герцога раскрывает участь, которая уготована Слуге.

В то же время, в сравнении с либретто, созданным Шаррино по рассказам Лафорга («Лоэнгрин» и «Персей и Андромеда») текст *Luci mie traditrici* более многословен, динамичен, поскольку его основу составляют исключительно диалоги. Авторские сценографические комментарии и ремарки очень скупы и указывают лишь на местоположение героев (в саду, в доме, в комнате) и время суток (утро, полдень, вечер, ночь).

---

<sup>93</sup> Текст либретто в переводе на русский язык см. в Приложении В второго тома диссертации.

### 2.3. Круг идей, мотивов и образов

Либретто оперы представляет собой довольно тонкую и сложную структуру, построенную на различных симметриях, взаимодействиях и взаимных отражениях слов, идей, образов, поступков персонажей. Герои говорят на дуалистическом языке в терминах бинарных оппозиций, среди которых центральными оказываются *vita – morte* (жизнь – смерть), *paradiso – inferno* (рай – ад), *impossibile – possibile* (невозможное – возможное).

Взаимообратимость этих понятий связана с идеей предательства. В самом деле, предательство движет поступками всех персонажей оперы: синьора предает доверие мужа, слуга предает синьору, гость предает дружбу, которая связывает их с герцогом, синьор предает доверие жены (веру в то, что муж простил ее). Однако Шаррино призывает постановщиков не делать сильный акцент на преступлении, поскольку это уведет от центральных вопросов оперы. Все бинарные оппозиции вращаются вокруг главной темы: что есть любовь?

В *Luci mie traditrici* предстают разные взгляды (точки зрения) на любовь, которые являются индикаторами отношений героев. С самого начала мы видим инверсию традиционных гендерных ролей, лежащую в основе взаимоотношений Герцога и Герцогини. Она — активно деятельная, отважная, смелая, он — робкий, боязливый, чувствительный, падающий в обморок при виде крови. На гендерную инверсию указывают также притяжательные местоимения, устанавливающие объект обладания. Весьма симптоматично, что на слова жены «Вы мой», Герцог не отвечает «Вы моя», а говорит: «Я ваш», тем самым раскрывая не только доминирование феминных черт в своем характере, но и полный отказ от себя, растворение в своей любви.

То, как представляют себе любовь главные герои, обнаруживает их полную противоположность. Антитетичность усложнена присутствием третьего человека, чья точка зрения высвечивает новый смысловой ряд центральной темы:

**LA MALASPINA**<sup>94</sup>  
 Chi ama è ardito  
**IL MALASPINA**  
 Chi ama teme  
**UN SERVO** (*non visto*)  
 Ah chi ama si tormenta  
**LA MALASPINA**  
 Sono ardita  
**IL MALASPINA**  
 Io timoroso  
**SERVO** (*non visto*)  
 Io disperato  
**LA MALASPINA**  
 Ardita perché v'amo  
**IL MALASPINA**  
 Timoroso perché v'adoro  
**SERVO** (*Non visto*)  
 Disperato perché non oso

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Тот, кто любит, смел.  
**СИНЬОР МАЛАСПИНА**  
 Тот, кто любит, пуглив.  
**СЛУГА** (*невидимый*)  
 Ах, тот, кто любит, страдает.  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Я отважна.  
**СИНЬОР МАЛАСПИНА**  
 Я робок.  
**СЛУГА** (*невидимый*)  
 Я несчастен.  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Я отважна, потому что люблю вас.  
**СИНЬОР МАЛАСПИНА**  
 Я робок, потому что я вас обожаю.  
**СЛУГА** (*невидимый*)  
 Я несчастен, потому что я не осмеливаюсь.

В опере представлен еще один взгляд на Любовь как на вневличную силу (судьбу, рок), которой персонажи не могут сопротивляться, которая лишает их воли и как бы руководит их поступками. Характерны в этом смысле фразы Герцогини и Гостя (сцена 3), выдержанные в стилистике любовной литературы эпохи Возрождения:

**L'OSPITE**  
 O che forza mi violenta  
**LA MALASPINA**  
 O che violenza mi forza  
**L'OSPITE**  
 Palpita il cuor nel seno  
**LA MALASPINA**  
 Arde nelle viscere l'alma  
**L'OSPITE**  
 Amore m'ha ferito  
**LA MALASPINA**  
 Morte, perché non m'uccidi?  
**L'OSPITE**  
 Misero, e che farò?  
**LA MALASPINA**  
 Infelice, e che farai?  
**L'OSPITE**  
 Soffrirò  
**LA MALASPINA**  
 Tacerò

**ГОСТЬ**  
 Ах, какая сила взяла меня в плен...  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Ах, что за сила овладевает мной...  
**ГОСТЬ**  
 Бьется сердце в груди  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Пылает в недрах душа  
**ГОСТЬ**  
 Любовь ранила меня  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Смерть, почему не убьешь меня?  
**ГОСТЬ**  
 Несчастный, что мне делать?  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Несчастливая, что мне делать?  
**ГОСТЬ**  
 Страдать  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Молчать

<sup>94</sup> Либретто приводится по изданию: Salvatore Sciarrino, *Luci mie traditrici*. La Fenice prima dell'Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2018–2019. No. 6. P. 29–41.

**L'OSPITE**  
 Penerò  
**LA MALASPINA**  
 Morirò  
**L'OSPITE**  
 O amore  
**LA MALASPINA**  
 O Onore  
**L'OSPITE**  
 Occhi miei traditori  
**LA MALASPINA**  
 Luci mie traditrici

**ГОСТЬ**  
 Мучиться  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Умереть  
**ГОСТЬ**  
 О, любовь...  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 О, честь...  
**ГОСТЬ**  
 Очи мои предательские...  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Обманчивый свет моих очей...

Обратим внимание на то, какими словами Герцогиня и Гость описывают свои чувства: *forza* (сила, власть), *violenza* (насилие, неистовство), *violenta* (насильственный, принудительный). То есть сила охватившей их внезапно страсти воспринимается обоими как насилие, совершаемое над ними. Во взаимном созерцании друг друга они познают чувственную красоту, понимая при этом, что зрение их обманывает, вводит в заблуждение, предает.

В процессе развития событий Герцог и Герцогиня меняют свой взгляд на любовь. В приведенном выше диалоге синьора Маласпина переживает любовь как страдание. Осуждение «предательского зрения», принуждающее ее к молчанию, терзания между долгом чести и силой любви, не поддающейся рациональному управлению, желание умереть — все это сближает топос ее речи с выражениями Слуги и его точкой зрения на любовь. Молчание для обоих (и для Герцогини, и для Слуги, хотя для каждого по-своему) является способом сохранить честь Герцога<sup>95</sup>. Нарушая молчание, они встают на путь предательства.

Во втором действии восстанавливается равновесие традиционных гендерных ролей между супругами: он становится активным, требовательным, она — слабой, он приказывает, она подчиняется:

**IL MALASPINA**  
 Aprite le cortine del letto  
**LA MALASPINA**  
 Mi trema il polso

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**  
 Одерните полог кровати.  
**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**  
 Мое сердце колотится...

<sup>95</sup> См. фразу Герцога, обращенную к Слуге, когда тот рассказывает об измене синьоры: «Non ero disonorato se tacevi» («Я не был бы обесчещен, если бы ты промолчал»).

**IL MALASPINA**

Adesso così poco ardita?

**LA MALASPINA**

Mi si ghiaccia il sangue

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Теперь вы не столь отважны?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Моя кровь стынет в жилах...

Теперь для Герцога выражением любви становится смелость, способность преодолеть свою чувствительность, совершить поступок, переступить через себя.

Взаимообратимость жизни и смерти, как уже отмечалось выше, находит отражение в речах главных героев. В первом действии Герцог называет жену *mia vita* (моя жизнь), *mio paradiso* (мой рай), во втором — *mio inferno amoroso* (мой возлюбленный ад), *morte amorosa* (возлюбленная смерть). Разговоры супругов в последних сценах постоянно вращаются вокруг жизни и смерти. Желание Герцогини умереть не имеет однозначного толкования. Неизвестно, обусловлена ли эта готовность, даже стремление к смерти вновь вспыхнувшей любовью к мужу<sup>96</sup> или связана с мучительным переживанием собственной раздвоенности:

**IL MALASPINA**

Signora Duchessa, che fate?

**LA MALASPINA**

Nulla e molto

**IL MALASPINA**

Come nulla e molto?

**LA MALASPINA**

Vivo per nulla e molto mi stanco di pensare alla colpa

**IL MALASPINA**

Di ciò non più si parli

**LA MALASPINA**

Di ciò sempre si pensi. Io perdonata? E come? Ah divisa tra due sogni, non vi stupisca s'io mi chiamo viva e morta

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Синьора Герцогиня, что вы делаете?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Ничего, и много.

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Как так, ничего и много?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Моя жизнь пуста, но я изнемогаю под тяжестью вины

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Не говорите об этом более.

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Об этом думаю постоянно.

Я прощена? И как?

Ах, я разрываюсь между двумя мечтами, не удивляйтесь, что я называю себя живой и мертвой.

Однако так же — живым и мертвым одновременно — чувствует себя и Герцог.

Он, по существу, умер в тот момент, когда Слуга сообщил ему об измене жены:

**IL MALASPINA**

Mi costringete a ucciderti

**SERVO****СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Меня вынуждаешь убить

**СЛУГА**

<sup>96</sup> См. слова Герцогини, обращенные к мужу в сцене 6: «Io parlo dell'amore presente che è immense» («Я говорю о любви, которую испытываю сейчас и которая безгранична»).

Così risarcirà l'onore  
**IL MALASPINA**  
 Ma perderò colei ch'è la mia vita

Тем честь вернете  
**СИНЬОР МАЛАСПИНА**  
 Но потеряю ту, кто жизнь моя

*Mia vita* — не просто выражение топоса всеобъемлющей любви, характерное для эпохи Возрождения. Согласно популярнейшей в то время теории любви, изожженной в трактате «Комментарий на “Пир” Платона» (1484) Марсилио Фичино, любовь предстает как единство жизни и смерти. Любящий, отрекаясь от самого себя и отдавая себя другому как бы умирает в себе самом и возрождается к жизни в душе другого, узнает себя в нем, так что двумя телами владеет одна душа. «О удивительная сделка, при которой кто отдает самого себя ради другого — обладает другим и продолжает обладать собой!.. — восклицает Фичино. — Ибо кто однажды умер, воскресает дважды, и за одну жизнь обретает две, и из себя одного превращается в двоих»<sup>97</sup>. Потеряв любовь жены, Герцог становится мертвым, ибо, по словам того же Фичино, «нелюбимый любящий вполне мертв»<sup>98</sup>, ведь его душа отвергнута и не живет ни в нем самом, ни в том, в ком страстно стремится жить<sup>99</sup>.

Убив жену, Маласпина метафорически убивает и себя. Именно поэтому он начинает называть ее *mia morte* (моя смерть). Смерть же Герцогини, пока она его еще (или опять) любит, дает ему уверенность, что эта любовь больше не прервется и будет вечной, как его собственная. Символично, что синьора Маласпина в последних сценах начинает называть мужа *mia vita* (моя жизнь). Обусловлено ли это настоящей страстью или же пониманием того, что от прощения и любви мужа зависит ее жизнь? Вопрос остается открытым. Однако слияния идентичностей в этой паре влюбленных нет, вернее, оно имеет одностороннюю направленность, лишь со стороны Герцога, который говорит в сцене 8: *Invero: la vita è morte e la morte è vita* («Воистину: жизнь — это смерть, а смерть — это жизнь»). Синьора же Маласпина, хотя и говорит, что готова умереть за мужа, в действительности отделяет себя от него, о чем свидетельствуют ее

<sup>97</sup> Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 1 / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. С. 159.

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> Любопытно, что в эту теорию вписывается и любовь Слуги к синьоре Маласпина. В сцене 2, наблюдая за любовными признаниями Герцога и его жены, Слуга говорит знаменательную фразу: «Io della morte» («Я принадлежу смерти»).

слова в сцене 6:

**IL MALASPINA**

Come mi amate voi?

**LA MALASPINA**

Come ama vostra Eccellenza l'anima sua

**IL MALASPINA**

Mi amate come voi stessa?

**LA MALASPINA**

No, mio signore, ché vi odierai

**IL MALASPINA**

Odiate voi medesima?

**LA MALASPINA**

Odio me medesima

**IL MALASPINA**

Perché?

**LA MALASPINA**

Lo sapete perché

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Как вы меня любите?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Так любит Ваша Светлость свою душу

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Вы любите меня так же, как себя?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Нет, синьор, я бы вас возненавидела

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Вы ненавидите себя?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Я ненавижу себя

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Почему?

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Вы знаете почему

Для немецкой премьеры Шаррино выбрал название *Die tödliche Blume* («Смертоносный цветок»), для английской — *The Killing Flower* («Убивающий цветок»). Это название не только отзывается в фамилии *Malaspina*, что буквально означает «злой шип», но и обыгрывает ретроспективно возвращающийся в заключительной сцене образ розы, о чей шип поранилась синьора Маласпина. Этот шип трансформируется в острое жало ножа, которым Герцог закалывает свою супругу:

**IL MALASPINA**

È vostra questa spina, io voglio pungervi

**LA MALASPINA**

Lacerate dunque l'altra immagine

**IL MALASPINA**

Uscite o voi calici

**LA MALASPINA**

Ah divisa tra due sogni

**IL MALASPINA**

Lavatemi nel sangue.

A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Вот ваш шип, которым я хочу уколоть

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Отражение другого образа

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Наполните кубки

**СИНЬОРА МАЛАСПИНА**

Ах, я расколота между двумя мечтами

**СИНЬОР МАЛАСПИНА**

Умойте меня кровью.

Прощайте, прощайте, я буду жить в вечных мучениях

Таким образом, рожденная из крови роза<sup>100</sup> становится символом любви, которая рождается из смерти<sup>101</sup> и порождает смерть<sup>102</sup>.

В оригинале опера Шаррино называется *Luci mie traditrici* — это ключевая фраза, взятая из диалога между Герцогиней и Гостем в сцене 3. Стоит признать, что это название, хотя и трудно переводимое на другие языки, представляется более удачным. Буквальный его перевод на русский язык «Мои предательские очи» не отличается поэтичностью, а вариант, укоренившийся в России после премьеры оперы — «Лживый свет моих очей» — не вполне точно соответствует авторской концепции из-за ярко выраженной негативной окраски слова «лживый» и сопутствующих ему синонимов «притворный», «неискренний», «двуличный». Слово *Luci* в итальянском языке довольно емкое и вмещает в себя такие определения как «свет», «сияние», «зеркало», «вселенная», «истина». В опере Шаррино центральную роль играет обманчивость видения, зрения, поэтому адекватным (но опять-таки лишенным поэзии) переводом было бы «Мое обманчивое зрение». Итальянское название *Luci mie traditrici*, кроме того, вырастает в более емкую метафору и, по мнению М. Саксер, «знаменует собой радикальное изменение в дискурсе любви с момента возникновения жанра оперы», ибо обманчивость визуального восприятия друг друга, обозначенная в заглавии, «указывает на фундаментальную неопределенность в отношении визуального восприятия и связанного с ним чувства любви»<sup>103</sup>.

Итак, в опере Шаррино разные варианты видения любви определяют отношения персонажей. Автор дистанцируется от своих героев, предлагая слушателям самим сделать выбор в пользу того или иного взгляда на феномен любви. И все же нельзя не заметить, что для каждого персонажа в конечном итоге любовь оборачивается страданием и смертью.

<sup>100</sup> См. ответ Герцогини в Сцене 1 на слова Маласпины о слишком высокой цене ее крови: «Нет, если из этой крови роза рождена».

<sup>101</sup> «Я — ваша смерть?» — спрашивает Герцогиня мужа в последней сцене. «Возлюбленная смерть», — отвечает тот.

<sup>102</sup> «Ах, живу, чтобы принести смерть другим», — восклицает синьора Маласпина в последней сцене.

<sup>103</sup> *Saxer M. Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos Luci mie traditrici // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München : Edition text + Kritik 2019. S. 37.*



Оригинальность *Luci mie traditrici* среди прочего заключается также и в том, что здесь представлены две пары влюбленных, в чьих действиях обнаруживаются архетипические признаки модели *Liebestod*. Наиболее очевидны эти признаки в паре Герцогиня – Гость, а сама история любовного треугольника, ревности и убийства в общих чертах напоминает эквивалентный сюжет — «Пеллеаса и Мелисанду» Дебюсси. Вторая пара влюбленных — синьор и синьора Маласпина — интересна тем, что их отношения оставляют множество открытых вопросов. Неизвестной остается предыстория их брака. Выше говорилось также о двойственности чувства Герцогини, которая, похоже, искренне любит сразу двух мужчин. Этим, вероятно, объясняется и тот факт, что традиционная для *Liebestod* общая интонационная драматургия распространяется не только на главных героев, а на всех персонажей оперы и в конечном итоге приводит к некоторой унификации вокальной сферы.

Однако сопоставление *Luci mie* с «памятником прекраснейшей из всех мечте» и образцом музыкального воплощения неразрывной связи Эроса и Танатоса — оперой «Тристан и Изольда» Р. Вагнера — позволяет выявить не только архетипические признаки актантной модели *Liebestod*, но и трансформацию смысла этого концепта, которая ярко обнаруживает себя в отсутствии катарсического финала.

Вагнер представляет любовь как метафизический центр мироздания, всепоглощающую страсть. Желание полного слияния в мире Ночи, как известно, приводит героев Вагнера к *Liebestod*, «смерти в любви», в которой смерть является истинной целью любви, ее осуществлением. Но окончательным исходом этой любви является не простая смерть, а смерть–преображение. *Преобразиться* для Тристана и Изольды — значит подняться «на более высокий онтологический уровень, преодолеть существование “здесь и сейчас”, и эротическое желание — есть не что иное как стремление к трансцендентности. Разделение субъекта и объекта, отсутствие непосредственного доступа субъекта к объекту, определяет конечность человека. Преодолеть разделение субъекта и объекта — значит выйти за рамки границ человеческого существования,

оставить позади себя конечность Дня ради вечности Ночи»<sup>104</sup>. Поэтому смерть воспринимается героями Вагнера как величайшая ценность. «Влечение к смерти» получает музыкальный эквивалент — знаменитый тристан-аккорд, инверсионность структуры которого по отношению к идущему за ним доминантовому септаккорду воплощает идею взаимообратимости Любви и Смерти. Разрешающийся в финале оперы в тонику Си мажора Тристан-аккорд символизирует триумф *Liebestod*, нашедшей себя в преображающей смерти.

Объясняя свое видение заключительной сцены в *Luci mie traditrici*, Шаррино сказал: «Финальное решение — это *Liebestod*, но не в вагнеровском смысле: в смысле полной капитуляции любви»<sup>105</sup>. «Напоминаю вам, что смерть ужасна», — обращается к Герцогине синьор Маласпина. «Для меня она сладостна», — отвечает жена. Как мы увидим далее, все композиционно-драматургические и имманентно музыкальные особенности в опере подчинены деструктивным процессам, которые призваны подтвердить слова Герцога: в смерти нет преображения, лишь страх и ужас, смерть есть *Ничто* и потому не может быть желанной, а *Liebestod* — это лишь погоня за химерой, саморазрушительный обман, и название оперы Шаррино подчеркивает это фундаментальное сомнение.

#### 2.4. Композиция

Оригинал Страмболи, состоящий из 3-х актов и почти 50 сцен, сжимается в либретто Шаррино до 2-х действий и 8 сцен. Важную роль играет пролог, три интермеццо, небольшие инструментальные интермедии с *Vuio* («в темноте») и прелюдия перед сценой VI.

Композиционно-структурная диспозиция оперы, основанная на взаимодействии симметрии и асимметрии, является полностью оригинальной, независимой от первоисточника. 8 сцен образуют внутреннюю симметрию, исходя из места действия: в первых четырех сценах события происходят в саду, в следующих четырех — внутри дома (см. таблицу 1).

<sup>104</sup> Berger K. A Note on Tristan's Death Wish // Richard Wagner and his World / ed. by Thomas S. Grey. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009. P. 126. Перевод А. Панфиловой.

<sup>105</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano... Op. cit. P. 58–59.

Таблица 1. Композиционная схема оперы С. Шаррино *Luci mie traditrici*

Сцены	Место действия	Время действия	Персонажи	Образы и идеи	Текст (повторяющиеся слова-мотивы, маркеры основных идей и образов оперы)
<b>Действие 1</b>					
<i>Пролог</i>				Любовь и смерть	
Сцена 1	сад	утро	синьор Маласпина, синьора Маласпина	Шип розы и кровь	«Моя жизнь» (Герцог)
<i>Viù (темнота)</i>					
Сцена 2	сад	утро	синьор Маласпина, синьора Маласпина, Слуга	Три взгляда на любовь и действия любовников Любовь и смерть	«Мой рай» (Герцог) «Моя жизнь» (Герцог) «Смерть» (Слуга)
<i>Интермеццо I</i>					
Сцена 3	сад	полдень	синьора Маласпина, Гость	Четвертый взгляд на любовь как вневличную силу Предательское зрение Любовь и смерть	«Рай – ад» «Любовь – смерть»
Сцена 4	сад	полдень	синьора Маласпина, Гость, Слуга	Любовь и смерть	«Любовь – смерть» «Моя жизнь» (Герцогиня) Клятва в верности
<i>Viù II</i>					
Сцена 5	внутри дома	полдень	синьор Маласпина, Слуга	Прозрение	«Возможное – невозможное» «Моя жизнь» (Герцог)
<b>Действие 2</b>					
<i>Прелюдия</i>					
Сцена 6	внутри дома	сумерки	синьора Маласпина, синьор Маласпина		«Я разрываюсь между двумя мечтами» (Герцогиня) Клятва в верности «Жизнь – смерть» «Мой рай» (Герцогиня) «Мой ад» (Герцог)
<i>Интермеццо II</i>					
Сцена 7	внутри дома	вечер	синьора Маласпина, синьор Маласпина	Мирт и кипарис Любовь и смерть	«Возможное – невозможное»
<i>Интермеццо III</i>	в комнате	ночь			
Сцена 8			синьора Маласпина, синьор Маласпина	Кинжал (шип) и кровь	«Моя жизнь» (Герцогиня) «Моя смерть» (Герцог) «Я разрываюсь между двумя мечтами» (Герцогиня)
<i>Congedo (прощание)</i>					

Однако эта симметрия находится в явном несоответствии с временем действия, определяющим разделение на акты: первое действие включает 5 сцен, связанных со

светлым временем суток (утро и полдень), а второе — 3 сцены, объединенные надвигающейся темнотой (сумерки, вечер, ночь). Кроме того, во втором действии со сцены исчезают два персонажа (как мы помним, Герцог убивает Слугу и Гостя). Пространственно-временной параметр оперы служит отражением разворачивающейся перед слушателями драмы: постепенному уменьшению света и количества персонажей соответствует сужение пространства.

Сцена 5 задумана как анжамбеман<sup>106</sup>. Прием стихотворного переноса, основанный на несоответствии синтаксической и ритмической паузы, при котором конец фразы не совпадает с концом стиха, прекрасно отражает несовпадение структурных разделов оперы и пространственно-временных границ диегетического повествования и подчеркивает важную роль сцены 5: здесь предательство Слуги определяет решающий поворот всей трагедии.

Таблица 2. Композиционная схема 1 действия оперы С. Шаррино *Luci mie traditrici*

	<i>Сцена 1</i>	<i>Сцена 2</i>	<i>Сцена 3</i>	<i>Сцена 4</i>	<i>Сцена 5</i>
<i>Персонажи</i>	Герцог, Герцогиня	Герцог, Герцогиня, Слуга (невидимый)	Герцогиня, Гость	Герцогиня, Гость, Слуга (невидимый)	Герцог, Слуга
<i>Ключевые образы</i>	Роза с шипом, кровь	Три взгляда на любовь (смелость, страх, страдание)	Предательское зрение (Герцогиня предает мужа) Любовь – рок		Предательское зрение (Слуга предает Герцогиню)
<i>Символические действия</i>	Потеря сознания	Объяснение в любви между супругами Клятва в верности		Объяснение в любви между Герцогиней и Гостем Клятва верности	Прозрение Духовная смерть Герцога
<i>Принцип подобия и зеркальной симметрии</i>	А	В	А <sup>1</sup>	В <sup>1</sup>	А <sup>2</sup>

<sup>106</sup> Стоит отметить, что подобный композиционный прием уже был использован Шаррино в его зингшпиле «Асперн». См. об этом подробнее: Чупова А. Г. «Призрак драмы в призраке другой драмы»: анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» С. Шаррино // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 548–560.

Меньшее количество сцен второго действия уравновешено, с одной стороны, их большей продолжительностью, с другой — дополнительными тормозящими моментами в виде двух инструментальных интермеццо.

Каждое действие оперы заключает в себе разные виды симметрии. В первом акте сцены соотносятся между собой и по принципу подобия, и по принципу зеркальной симметрии. *Сцена 1* вводит ключевой образ розы с шипом, раскрывающий взаимосвязь любви и смерти, *Libestod* в шарриновском варианте, о чем уже говорилось выше, а *сцена 3* — центральный для всей оперы образ «предательского взгляда». Оба эпизода экспонируют влюбленную пару: соответственно Герцога и его жену, потом Герцогиню и Гостя. В *сценах 2 и 4* предстает любовный треугольник (Слуга в обоих вариантах подсматривает, то есть остается невидимой фигурой), каждый из участников которого раскрывает себя и свое видение любви. С другой стороны, *сцена 3* является центром первого действия (см. *таблицу 2*). Встреча Гостя и Герцогини оказывается фатальной для всех участников драмы. Объяснение в любви между ними, как уже говорилось, предлагает взгляд на любовь как на внеличную иррациональную силу, рок. Любопытно, как идея предательства, связанная со зрением, получает развитие в финальной сцене первого действия. Слуга предает синьору Маласпина, отвечая на вопрос не верящего ему Герцога: «И ты их видел?» — «Вот этими глазами». Потеря сознания Герцогом в *сцене 1* (=кратковременный уход в небытие) соотносится с его прозрением в *сцене 5*, которое принуждает его к решительным действиям, но на деле оборачивается его духовной смертью.

### 2.5. Музыкальная драматургия

Драматургия *Luci mie traditrici* расслаивается, образуя то, что представлено на сцене, и то, что не показывается, но обретает «плоть» в музыке. Параллельно трагической истории предательства, ревности и убийства в опере разворачивается имманентно музыкальный «сюжет», который составляют пролог и три интермедии, основанные на Элегии Клода Ле Жена *Qu'est devenu ce bel œil* (см. *рис. 6*). Трехголосная

шансон на текст Дюрана *Tombeau d'une belle et vertueuse Dame*<sup>107</sup> — прекрасное «око» 1608 года — как указывает сам Шаррино, «имеет точную функцию: напоминание об эпохе».

Dessus  
Haute-contre  
Taille

Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -  
Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -  
Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - rait ja de ses rais, Dans qui l'A - mour re - trou -

vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce  
vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce  
vait ses flé - ches, flam - mes et traits? Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce

dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?  
dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?  
dis - cours? Dont ma mai - tresse a - tra - pait les plus fa - rouche en a - mours?

Рис. 6. К. Ле Жен. Элегия *Qu'est devenu ce bel œil*

Смысл ее включения и манипуляции с оригинальным материалом вызывают в памяти *Le voci sottovetro* («Голоса за стеклом») — обработки (*elaborazioni*) мадригалов Джезуальдо для голоса и ансамбля, над которыми Шаррино работал в тот же самый период. «Голоса за стеклом» — образное выражение, своего рода троп в музыке Шаррино, раскрывающий принцип стирания, искажения, преломления, разложения на составляющие элементы оригинала. Объясняя название, композитор вспоминал легенду

<sup>107</sup> Буквально «Могилка прекрасной и добродетельной дамы». Шаррино воспользовался текстом на современном французском языке.

о Соломоне, заточившем в сосуд 72 демона и бросившем его на дно моря, а также указывал на специфический для барокко вкус к жутким зрелищам, вроде анатомического театра, развивавшимся на границе между наукой и нездоровым любопытством. «...что осталось от древних голосов? — задается вопросом Шаррино. — Увидим ли мы их только на просвет или же сможем ощутить остаток, пусть даже минимальный, еще не испарившийся из сосуда?»<sup>108</sup>.

Устанавливаемая элегией Ле Жена связь с эпохой барокко извлекает на поверхность мотив *vanitas* — разведение красоты временем, что и составляет суть стихотворения Дюрана:

Qu'est devenu ce bel œil qui mon âme éclairait  
ja de ses rais,  
Dans qui l'Amour retrouvait ses flèches,  
flammes et traits?  
Qu'est la bouche or, devenue et ce ris si  
mignard, et ce discours,  
Dont ma maîtresse attrapait le plus farouche en  
amours?

Что случилось с этими прекрасными очами,  
озарившими мою душу своими лучами,  
В которых Любовь обрела свои стрелы,  
пламя и помыслы?  
Что случилось с золотыми устами, этим милым  
смехом и этой речью,  
Которыми моя возлюбленная ловила неисто-  
вую любовь?<sup>109</sup>

Собственно, процесс «разложения», выстроенный с бесстрастием анатома, и является «сюжетом» интермецци.

В прологе тема *Dessus* поручена невидимому сопрано<sup>110</sup>, поющему за сценой, и этот эффект одновременного присутствия (музыки, темы любви и смерти) и отсутствия (поющего персонажа, вообще героя истории) «позволяет слышать ее уже как воспоминание, спетое кем-то (служгой?), печально поглощенным своими делами»<sup>111</sup>. По мнению П. Петацци, «факт использования уже существующей музыки служит именно для того, чтобы встроить сцены и лучше отделить их друг от друга»<sup>112</sup>. В последующих трех интермецци происходит процесс постепенного изменения элегии:

<sup>108</sup> Sciarrino S. Le voci sottovetro. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html>. (accessed: 26.01.2024).

<sup>109</sup> Перевод автора диссертации.

<sup>110</sup> В некоторых постановках Пролог поручают петь контртенору.

<sup>111</sup> Цит по: Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino «Luci mie traditrici» e «Lohengrin»: tesi di laurea. Università di Milano, 2005. P. 58.

<sup>112</sup> Petazzi P. Ah, divisa tra due sogni...// Salvatore Sciarrino, Luci mie traditrici. La Fenice prima dell'Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2018–2019. No. 6. P. 46.

музыка возвращается, «показывая на себе раны времени»<sup>113</sup>. Подобную процедуру, то есть деформацию знакомой модели, Шаррино сравнивает с процессом визуальной проекции, свойственным анаморфозу. Парадокс анаморфоза состоит в том, что один и тот же рисунок является двумя разными изображениями в зависимости от взгляда зрителя, при этом намеренно искаженная фигура неожиданно превращается в узнаваемый образ и наоборот. В музыкальном анаморфозе трансформация связана с изменением восприятия звукового объекта во времени.

Первое интермеццо, расположенное между *сценами 2 и 3* и являющееся таким образом своеобразной осью симметрии в первом действии, раскрывается как придворная музыка. Шансон Ле Жена легко опознается. Шаррино сохраняет структуру (два куплета по четыре строфы) и трехголосие оригинала: мелодию сопрано исполняет засурдиненная виолончель, тема контральто поручена фаготу, а тенора — альту. Обращает на себя внимание не столько тембровая неоднородность, сколько намеренное несоответствие голосов их традиционной тесситуре, при котором альт звучит ниже фагота и виолончели. Дублировка партий оказывается еще интереснее. Партию виолончели дублируют два саксофона, которые между собой, по предписанию автора, создают ложный унисон: Второй инструмент вследствие задвигания мундштука на эсе повышает строй. Тема фагота в 1-й и 3-й строфе дублируется трубой, играющей с сурдиной, а во 2-й и 4-й строфе — флейтой, тема альты удваивается басовым кларнетом. Как видим, в расстановке дублирующих инструментов композитор использует такой же принцип тесситурного несоответствия: относительно «высокий» инструмент дублируется в унисон низким и наоборот. Дублирование голосов имеет постоянный временной сдвиг относительно друг друга: трио виолончели, фагота и альты не доигрывает в конце каждой строфы две ноты оригинала, а их дубли, напротив, вступают с опозданием на два звука. На звучание ансамбля накидывается флажолетная «патина»

---

<sup>113</sup> Sciarrino S. *Luci mie traditrici*. Nota dell'autore // *Omaggio a Salvatore Sciarrino / a cura di Enzo Restagno*. Torino: Settembre Musica, 2002. P. 99.



скрипок, увеличивающая свое пространство от строфы к строфе. Скрипки не дублируют конкретную партию, лишь короткие мотивы или отдельные звуки разных тем. Так исподволь, через временной сдвиг в дублировке, принцип странного ансамблевого сочетания и возрастающую энтропию обертоновых дублировок у скрипок проступает эрозия, которую совершает время с элегией Ле Жена.

В следующем интермеццо процесс «разложения» затрагивает три аспекта: тембровый, звуковысотный и структурный. Последние в целом довольно точно соответствовали оригиналу Ле Жена в первом интермеццо. Теперь же два верхних голоса элегии, исполняемые *divisi* альтов, все еще узнаваемы, но тема тенора, порученная виолончели и контрабасу, «распадается»: создается впечатление, будто голос дезориентирован, с трудом «вспоминает» отдельные мотивы и звуки своей темы, иногда начинает не с той ноты (см. начало) и лишь постепенно находит нужный мотив. Такой же эффект образуют партии большой и альтовой флейт, дублирующие отдельные обороты *dessus* и *haute-contre* оригинала, когда во втором куплете они начинают заимствовать отдельные звуки и мотивы друг у друга (см. рис. 7).

The image shows a musical score for Intermezzo II, measures 30-37. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Fl. in C I, Fl. in G II, Cl. b. in B, Trb. in C, Trbn. I, Vni I, Vni II, Vla, Vc., and Cb. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *ppp*, and *pppp*. There are also articulation marks like accents and slurs. A section starting at measure 35 is marked with a '35' above the staff. The score shows complex dynamics and articulation, with a section starting at measure 35 marked with a '35' above the staff. Dynamics range from *mf* to *pppp*.

Рис. 7. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Интермеццо II, такты 30–37

Общая структура (2 куплета по 4 строфы) сохраняется, но внутри строф постоянно возникают внезапные обрывы и повторения отдельных оборотов, которые в первом интермеццо имели природу эхо-эффектов. Здесь же они создают атмосферу растерянности, имитируя психические процессы, возникающие при травматических событиях: спутанность сознания, дезориентация в пространстве и времени, расстройство памяти и мышления.

Во втором интермеццо ведущую роль играет струнная группа, остальные тембры выполняют функции дублирующих «призраков». Исполнительские приемы, предписанные композитором — сжатое смычковое тремоло *flautando* и флажолеты, — способствуют тому, что голоса теряют «плоть», истончаются, звуковая аура становится зыбкой, колышущейся, неуверенной.

Деструктивные процессы в третьем интермеццо усиливаются. Их влияние распространяется, помимо указанных выше уровней (звуковысотного, тембрового, структурного), также на временной параметр. Композитор предписывает исполнение без темпа (*senza tempo*), в скобках указывая *lentissimo*, и делает двукратное ритмическое увеличение темы элегии. Ритмическая структура оригинала, кроме этого, подвергается весьма необычным изменениям. Мелодия *Dessus* распределяется между тремя скрипками, каждая из которых исполняет лишь одну ноту темы. Увеличивая продолжительность каждого звука, Шаррино добивается педализации ткани, при которой «след» предыдущего звука мелодии накладывается на последующий. Звуковысотная структура оригинала при изложении *Dessus* сохранена, однако высочайший регистр (четвертая октава) и использование флажолетов нивелируют точность интонирования мелодии (см. *рис. 8*).

Голоса *haute-contre* и *taille* исполняются скрипкой и альтом всегда в виде флажолетов. Найденный во втором интермеццо прием замены отдельных звуков мелодии, «уход» от темы и «возвращение» к нужным мотивам, распространяется здесь на оба голоса. Неустойчивость интонирования усиливается приемом обертонового глиссандо при исполнении отдельных звуков.

Намеченные в предыдущем интермеццо короткие обрывы внутри строф элегии теперь учащаются (по 2–3 в каждой строфе) и увеличиваются в объемах (3–4 такта), превращаясь в пространственно-временные «разрывы» или, если воспользоваться терминологией Шаррино, «окна» (*la forma a finestra*). «Окна» дают возможность совместить две разные временные перспективы, взаимодействующие с пространством: одно время, не нарушая своего хода, остается на заднем плане, другое — останавливается для того, чтобы можно было «рассмотреть» что-то крупным планом. Сквозь «разрывы» с жутким гулом стального листа, хриплыми вдохами и выдохами тромбонов и труб, стуком фагота (одиночный удар языка без образования звука) проступает зловещая атмосфера пустоты, небытие, смерть, *Ничто*, постепенно заполняющие все большее пространство элегии.

The musical score is for the Intermezzo III, measures 1-5, from C. Scarlatti's *Luci mie traditrici*. The tempo is *Senza tempo (lentissimo)*. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpets (Trb. in C), Trombones (Trbn.), Cymbals (C.), Violins I (Vni I), Violins II (Vni II), and Viola (Vla). The score shows various dynamics (ppp, mf, f) and articulations (sord., a 2 sord., a 2 (senza sord.)). Red arrows indicate the distribution of the melody between the Violin I and Flute parts.

Рис. 8.<sup>114</sup> С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Интермеццо III, такты 1–5

<sup>114</sup> В примере стрелками указано распределение звуков мелодии *Dessus*.

Здесь действительно происходит как бы пересечение двух времен: прошлого, истории Герцога и Герцогини, неминуемо надвигающейся катастрофы, зловеще вторгающейся в «окна» интермедий, и другого времени, внеисторического, рамки которого задаются крайними точками: Прологом, в котором сопрано поет элегию Ле Жена и Прощанием *Distendi la fronte*, написанным композитором на собственный текст для постановки оперы в Базеле в 2017 году.

Инструментальный состав *Luci mie* в количественном отношении аналогичен «Перепелам» и «Лознгрину» и включает, помимо струнного квинтета<sup>115</sup>, 2 флейты (in C, in G), 2 саксофона-контральто (in Es), басовый кларнет (in B), 2 фагота, 2 трубы, 2 тромбона и батарею, в которую входят там-там, большой барабан, ластра, кротали, трубчатые колокола (*2 campane tubolari*) и колокольные пластины (*2 campane a piastra*), — в общей сложности 17–20 исполнителей. Однако если в «Лознгрине» инструментальный ансамбль играл подчиненную по отношению к голосу роль (Шаррино писал о сканировании структуры произведения в партии солистки), если в «Персее» звуковая реализация связывалась с электроникой, которая противопоставлялась «специфической человечности» голоса, то опера *Luci mie*, по словам композитора, «предугадала возможности инструментов, имитирующих голоса»<sup>116</sup>.

Ансамбль создает вокруг голосов звуки окружающей их среды, то есть то, что они слышат (например, звуки насекомых или птиц в саду, дуновение ветра, дыхание рядом стоящего человека). И вновь звуки эти являются не столько натуралистической имитацией, сколько проекцией внутренних психологических процессов персонажей, то есть, как верно замечает Дж. Винай, происходит «подказанная метонимией своего рода интериоризация звуков, которые слышат главные герои»<sup>117</sup>.

Инструментальный материал состоит из определенного набора звуковых фигур, знакомых по предыдущим сочинениям Шаррино. Эти фигуры становятся своеобразными строительными модулями для композитора. Немецкий музыковед Кристиан

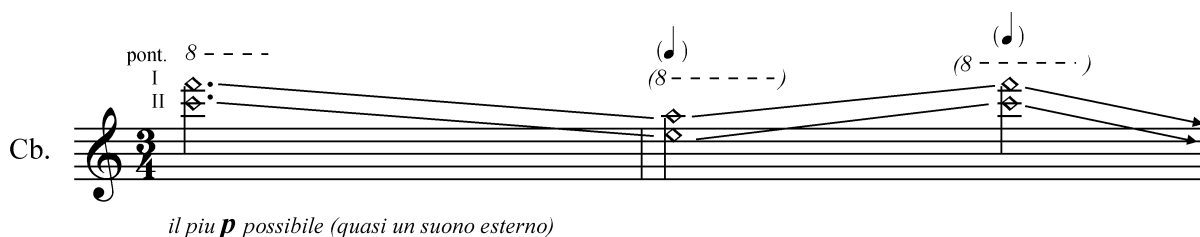
<sup>115</sup> Для некоторых сцен и интермедии во 2 акте добавляются еще 1 скрипка, 1 альт и 1 виолончель.

<sup>116</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 58.

<sup>117</sup> Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda... Op. cit. P. 50.

Утц выделяет в первых двух сценах *Luci mie* восемь инструментальных модулей<sup>118</sup>, к которым позже присоединяются еще три. Исследователь делает вывод, что в организации инструментального материала Шаррино использует принципы линейности и цикличности. На протяжении оперы модули неоднократно повторяются, но не точно, а с различными вариациями и трансформациями, которые, тем не менее, не препятствуют их узнаванию. Их периодическое возвращение формирует «карту памяти» для слушателя. Кроме того, на пространственной оси, то есть относительно друг друга, модули также меняют свою конфигурацию. Благодаря динамическим и тембровым изменениям, они лавируют, оказываясь то в фокусе восприятия, то на его периферии.

Отметим также, что у каждой сцены оперы есть свой звуковой «фон», имеющий континуальный характер. Так, для *сцен 1 и 2* таким «фоном» становится квартовое *glissando* у контрабаса (см. *рис. 9*), исполняемое флажолетами на первой и второй струне (смычок находится у подставки). Шаррино пишет для исполнителя комментарий, помогающий добиться нужного эффекта: *il più p possibile (quasi un suono esterno)*, то есть *максимальное p (как будто звук, доносящийся снаружи, из внешнего мира)*.



*Рис. 9.* С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 1, такты 1–2, партия контрабаса

Звук этот вызывает ассоциации со скрипом, исходящим от механического вращения (например, качелей, жернова, колеса мельницы, ворота колодца или петель дверей, раскачивающихся на ветру).

В *сцене 3 и 4* схожий по звучанию эффект теперь образуется у флейты, которой требуется играть «эоловым» звуком (*whistle tones*), «свободно неустойчивым, делающим фоновый шум слышимым только в *crescendo*» (см. *рис. 10*).

<sup>118</sup> См.: Utz C. Statische Allegorie und „Sog der Zeit“. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici* // Musik & Ästhetik. H. 53. 2010. Vol. 14. No. 1. S. 55.

eolian. liberamente instabili. rendere udibile il soffio di fondo solo nel crescendo

Flauti I  
Flauti II in Sol

Violini I  
Violini II

Рис. 10. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 3, такты 1–3, фрагмент

На него накладывается тихий птичий «гам», имитируемый струнными (см. рис. 10, партия 1-й и 2-й скрипки). Однако в *сцене 5* этот фоновый птичий шум (см. рис. 11) уже воспринимается не только, как внешний звук (Слуга и Герцог находятся внутри дома). Его можно объяснить феноменом тиннитуса, как своеобразной реакции Герцога, оглушенного известием о предательстве жены. Таким образом происходит интернализация звуковых объектов.

soffio senza suono, come dall' esterno

Violini I  
Violini II

*ppppp, sempre fisso*

*ppppp, sempre fisso*

Рис. 11. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 5, такты 1–3, фрагмент

В *сценах 6* и *7* в качестве основного «фона» выступает гул стальной пластины, который вызывает еще большую неоднозначность интерпретации. Сужение пространства драмы — от сада с его наполненностью звуками окружающей среды до глухой, тускло освещенной комнаты в финале — обуславливает звуковую стратегию Шаррино — акустическую метаморфозу, которая достигается с помощью переориентации

фокуса восприятия слушателя от внешнего к внутреннему. В зависимости от точки восприятия звуковой объект раскрывается то как отголосок внешнего мира, то как индикатор внутреннего состояния героев. Например, во втором действии прием имитации принимает жутковатый оттенок: разговор супругов в каждой из трех последних сцен становится все более напряженным, оркестр создает эхо их вокальных реплик, словно комната наполняется потусторонними духами (убитых?), которые передразнивают и перешептываются между собой (см. *рис. 12 a, b*). Этот акустический образ можно воспринимать как исток безумия Герцога.

Fl.   
 La Mal.   
 Il Mal.

Co - - - me a-ma vostra E-cce-len-za l'a-ni-ma su - a

(Co) - - me mi a-ma - te vo-i?

*mf*   
 *p*   
 *mp*   
 *p*

*Рис. 12 a.* С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 6, такты 49–51, фрагмент

I   
 Fl.   
 In Sol II   
 Lastra   
 La Mal.   
 Il Mal.

(gliss. d'imbocc.)   
 (eco)   
 (eco)   
 *pp*   
 *mp*   
 *ppp*   
 *p*   
 *pp*   
 *ppp*   
 *mf*   
 *f*   
 *ppp*   
 *pp*   
 *ppp*   
 Per - cheuncipreso?   
 Per - cheun ci-pres-so?   
 un ci-pres - so

*Рис. 12 b.* С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 7, такты 40–45, фрагмент

В то же время, в другой перспективе слышания отклики вокальных фраз в оркестре создают вполне отчетливые ассоциации со звуком крыльев бабочки или мотылька, бьющихся о стекло (см. *рис. 12 c*).

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 33-36, and the second system covers measures 37-40. The instruments are: Flute I and II, La Mal. (Soprano), Il Mal. (Bass), Violin I and II, Viola, and Violoncello. The vocal parts have lyrics: "In - vero: la vi-ta e mor-te, e la mor-te vi-ta" and "Co-me, Sig-no-re?". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and septuplets, and dynamic markings such as ppp, p, mp, and pppp. Performance instructions include "non stacc., sempre appoggiato" and "piu p possib."

Рис. 12 с. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 8, такты 33–36, фрагмент

«Каждый голос может обнаружить свое alter ego в оркестре, — говорил Шаррино о звуковом контексте *Luci mie* в одном из интервью, — и, в свою очередь, оркестр может понять, пробудиться и откликнуться»<sup>119</sup>. Вследствие взаимодействия двух параллельных измерений, окружающего ландшафта и ментального пространства

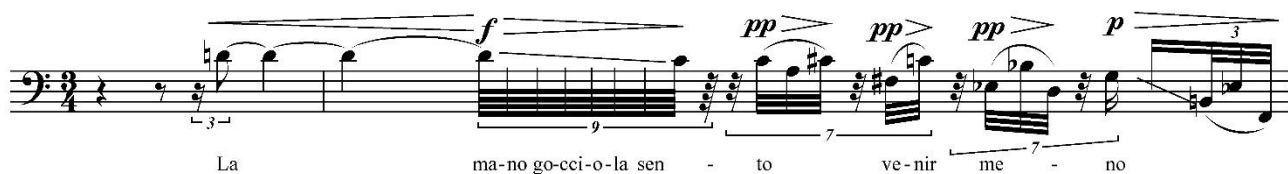
<sup>119</sup> Salvatore Sciarrino: "A Tragedy of Anticipation"... Op. cit. P. 58.



инструментальные модули и звуковой «фон» наделяются двусмысленностью, которая значительно усиливается еще и потому, что на идентификацию звуковых объектов слушателями влияет их собственный перцептивный опыт.

Установившийся в «Персее» вокальный стиль, названный Шаррино *sillabazione scivolata*, получает дальнейшее развитие в *Luci mie*. Композитор также активно использует в этой опере разные формы речи от шепота до крика. Более того, он формирует стратегию семантической кодификации *sillabazione scivolata* и разных форм разговорной речи.

Так, с самой первой сцены и до последней очевиден процесс постепенного «испарения» вокального начала из партий персонажей. Сначала в вокальные фигуры проникают паузы. Увеличивая свои объемы со временем, они символизируют растерянность персонажей. Начиная со *сцены 5*, в которой Слуга сообщает Герцогу об измене жены, *messe in voce* все чаще срываются в нисходящие *parlando*. Эта фигура, которая уже звучала в начале оперы (см. *рис. 13*), когда Маласпина терял сознание при виде крови, начинает от эпизода к эпизоду занимать все большее пространство.



*Рис. 13.* С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 1, такты 29–30, фрагмент

Заключительная сцена оперы включает в себя разнообразные виды произнесения текста: шепотом, вполголоса, с помощью крика, *parlando* (см. *рис. 14*).

*Рис. 14*<sup>120</sup>. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 8, такты 47–50, фрагмент

<sup>120</sup> В примере «черные» ноты с динамическим нюансом *p* или *pp* означают проговаривание текста вполголоса, со знаком *f* — голос срывается на крик, «белые» ноты указывают на произнесение шепотом. Условные обозначения принадлежат Шаррино.

Эффект, который они образуют, можно сравнить с приемом остранения, как способом разрушения стереотипа восприятия, создающим не «узнавание», а «в́идение впервые». «Своим вокальным стилем Шаррино действительно намеревается восстановить своего рода “recitar cantando” (речитативное пение), или лучше сказать “cantar parlando” (певучее проговаривание), где пение кажется даже более разговорным, чем настоящая речь, произнесенное слово, — отмечает К. Гай. — Это значит, что в последней сцене ценность речи внезапно открывается заново, она воспринимается как нечто чуждое, снова неизвестное»<sup>121</sup>. Принцип «высушивания» вокальных партий аналогичен процессу «гумификации», которой подвергается элегия Ле Жена в трех инструментальных интермецци оперы. Введение разговорной речи в разнообразных динамических нюансах способствует концентрации напряжения. Парадоксальным, на первый взгляд, кажется возвращение в заключительных тактах работы вокальных фигур, знакомых по начальным сценам. Однако восстановление *sillabazione scivolata* имеет целью не только стремление к формальной симметрии. Как пронизательно замечает Винай, «в тот момент, когда каждый из них (героев — А. Ч.) принимает свою роль и свою судьбу, между жертвой и палачом возникает чувство любви и соучастия»<sup>122</sup>.

Таким образом, композиционно-драматургические особенности в *Luci mie traditrici* подчинены деструктивным процессам. Общий драматургический принцип оперы, охватывающий разные уровни сценического синтеза, от сценографических до имманентно музыкальных, можно было бы определить как *арефакцию*. В самом деле, уменьшение количества персонажей<sup>123</sup>, сужение сценического пространства, уменьшение освещения, «разложение» элегии Ле Жена на составляющие музыкальные «атомы», постепенное «испарение» вокальности из партий персонажей вплоть до введения разговорной речи, — все эти явления объединяет процесс удаления, стирания, исчезновения неких элементов из субстанции, другими словами, «высушивание» сущности феномена. Важно и то, что принцип арефакции формирует в слушателе чувство

<sup>121</sup> Gay C. Lo specchio dello specchio... Op. cit. 121.

<sup>122</sup> Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda... Op. cit. P. 51.

<sup>123</sup> В конце оперы в живых остается только Герцог Маласпина.

ожидания, которое, в свою очередь, создает неослабевающее напряжение.

«Трагедия — это не только кровь или страшные события, — говорил Шаррино в одном из интервью. — Это напряжение: мы знаем, что должно произойти, и по мере того, как оно постепенно приближается, создается напряжение. Это не факт сам по себе, который можно было бы устранить. Трагедия — это ожидание. Например, тот факт, что Герцогиня Маласпина игнорирует все сигналы и импульсы, которые мы, исполнители и зрители, воспринимаем»<sup>124</sup>.

Как уже отмечалось ранее, в 2017 году для постановки оперы в Базеле композитор сочинил заключительный номер — Прощание *Distendi la fronte*. Новый финал — «не обязательный, но необходимый» (Шаррино) — первоначально представлял собой мадригал, исполняемый четверью главными героями с инструментами. Для венецианской постановки 2019 года маэстро его вновь переработал, добавив пятый голос (сопрано из пролога). Этот новый финал, по словам композитора, «призывает нас дистанцироваться и все пересмотреть. Мы вошли в ментальную область, где высвобождаются крайние импульсы, где разум и безумие смешиваются. Однако нельзя забывать и нельзя возвращаться домой запятнанными кровью: поэтому речь идет не о прикреплении дополнения, а о создании последующего резонансного пространства для зрителя, для каждого из нас»<sup>125</sup>.

### § 3. «Черная бесконечность»

#### 3.1. Сюжет и либретто

«Экстаз в одном акте» (таков жанровый подзаголовок *Infinito nero*) для голоса и восьми инструментов был написан по заказу немецкого города Виттен и Министерства городского развития культуры и спорта областей Северного Рейна-Вестфалии в 1998 году. Премьера состоялась 25 апреля того же года на фестивале камерной музыки в Виттене в исполнении ансамбля *Recherche* и Сони Турчетта, с которой Шаррино

<sup>124</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 58.

<sup>125</sup> Цит. по: *Petazzi P.* Ah, divisa tra due sogni... Op. cit. P. 51.

связывает давняя артистическая дружба.

Либретто оперы, написанное самим композитором, основано на текстах мистических видений Марии Маддалены де Пацци.

Святая Мария Маддалена де Пацци (1566–1607) — одна из наиболее ярких и примечательных фигур в истории итальянской католической церкви. Монахиня-кармелитка, канонизированная Ватиканом (1669), она происходила из известной и богатейшей флорентийской семьи. Ее крестили под именем Екатерина. Уже в детстве она прониклась божественной благодатью, а в годы учения в школе монастыря *San Giovannino dalle Cavalieresse di Malta* отличалась такой любовью к религиозным учениям, молитве и покаянию, что это побудило сестер-монахинь разглядеть в ней будущую святую.

Вопреки воле отца, желавшего выдать дочь замуж, Екатерина стала послушницей монастыря кармелиток *Santa Maria degli Angeli*, а в 1583 году постриглась и приняла имя Марии Маддалены. Первые годы ее жизни в этом монастыре стали самой известной частью биографии святой. В течение пяти лет (1585–1590) она впадала в экстазы, во время которых много и быстро говорила, а затем внезапно замолкала. Во время экстазов она могла стремительно передвигаться или, напротив, продолжать работу — вышивку, рисование. Мария Маддалена говорила от своего имени, а иногда от имени того или иного лица Пресвятой Троицы. Язык ее высказываний во время экстаза был научным, «специализированным», как отмечает Доменико Агассо, «намного превосходящим уровень ее образования»<sup>126</sup>. Экстатические изречения святой стали ее «произведениями», хотя сама она не записала ни одного слова. Духовник Марии Маддалены, желавший удостовериться в том, что ее видения не являются происками дьявола, истерическими припадками или самовнушением, поручил сестрам монастыря записывать ее высказывания во время экстазов, для чего они совершали довольно сложную процедуру. Четыре монахини запоминали то, что говорила святая,

---

<sup>126</sup> Agasso D. Santa Maria Maddalena de' Pazzi Vergine // Santi, beati e testimony: Enciclopedia dei Santi. URL: <http://www.santiebeati.it/dettaglio/27450> (accessed: 07.12.2023).

а другие четыре стенографировали ее слова и жесты. Эти описания составили пять томов манускриптов, которые вмещают в себя выражения, видения, голоса, призывающие откликнуться на любовь Христа к человеку.

В дальнейшем Голоса побудили Марию Магдалену содействовать обновлению Церкви, инициированному Советом Трента и его декретами. Она написала письма Папе Сиксту V, кардиналам Курии и архиепископу Флоренции Алессандро де Медичи, который после встречи с ней в монастыре сказал: «Эта дочь действительно говорила от лица Святого Духа»<sup>127</sup>.

Утверждая ценность страдания ради любви к Богу, Мария Магдалена окончила дни согласно своей вере, после трехлетней мучительной болезни и нестерпимой боли, которую она несла стойчески, даже с радостью, следуя своему знаменитому высказыванию *Pati et non mori* («Страдай и не умирай»), поскольку видела в страдании разделение крестных мук с Христом.

Несмотря на канонизацию, личность Марии Магдалены привлекла Шаррино своей противоречивостью. Он склонен видеть в ней скорее отталкивающую, «дьявольскую» фигуру. «С ней вы не можете отличить Бога от дьявола, ее видения по-прежнему вызывают ужас»<sup>128</sup>, — сказал композитор в интервью перед премьерой *Infinito nero*. На этапе замысла оперы важную роль играла идея полярности черного и белого. Изначально даже предполагалось участие двух певиц. Шаррино также хотел разграничения сценического пространства с помощью внезапной смены освещения — моментального, «как при моргании». «Эти изменения чрезвычайно важны, поскольку само произведение так сделано, — говорил композитор. — Это параллельные дискурсы. Очень важно, чтобы была передана идея корреляции противоположностей. В конце концов,

<sup>127</sup> Святая Мария Магдалена предсказала архиепископу, что вскоре он будет избран Папой Римским, но что его папство не продлится долго. И действительно, Алессандро Медичи был избран Папой 1 апреля 1605 года под именем Лев XI и умер на 27 день своего понтификата.

<sup>128</sup> Vogt H. On “Infinito nero” Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt / Translation Christina Preiner // SALVATORE SCIARRINO. INFINITO NERO. LE VOCI SOTTOVETRO (1999). Sonia Turchetta voce, Ensemble Recherche. Kairos, 1999. CD 0012022 KAI. P. 23. См. полный текст этого интервью в переводе на русский язык в Приложении Б второго тома диссертации.

“*Infinito nero*” можно было бы назвать и “*Infinito bianco*”<sup>129</sup>. Это не парадокс: если долго смотреть на белое, то в итоге увидишь черное и наоборот»<sup>130</sup>.

Казалось бы, история жизни Марии Магдалены давала интересный материал для создания эффектной мистической драмы. Однако композитор не воспользовался ее зрелищным потенциалом. Его заинтересовала не только и не столько природа происхождения экстатических видений и слуховых галлюцинаций Марии Магдалены — «божественная» или «дьявольская», сколько феномен психопатологии экстаза, его психические и физиологические проявления и возможности, которые открываются для передачи этого состояния в музыке.

Либретто Шаррино, опирающееся на фрагменты текстов книги *Le parole dell'estasi*, опубликованной в Италии в 1984 году, наполнено красочными и порой довольно жуткими образами, но не представляет собой сколько-нибудь связный текст. В одной из версий либретто композитор использовал строки Жюль Лафорга, но впоследствии исключил их. «Текст Марии Магдалены гораздо сильнее передает одиночество, страдание и растерянность, — пояснил композитор в интервью. — Я думаю, что результат будет более эффективным, если текст останется сам по себе. Потому что в нем есть разделение черного и белого, Бога и Дьявола, может быть, даже молчания и слова, дыхания и тишины»<sup>131</sup>.

Образ распятого Христа — одно из самых ярких и страшных видений Святой. Либретто Шаррино начинается словами Марии Магдалены *l'anima si trasformava nel sangue* («душа превратилась в кровь»). По мнению С. Брюн, этой «душой» может быть сама Мария Магдалена. Исследователь пишет: «Внимание Марии Магдалены поглощено ужасающе истерзанным и израненным телом, настолько, что она теряет себя в ранах Христа, интерпретирует кровь из тернового венца как чернила, которыми Бог

<sup>129</sup> Буквальный перевод *Infinito nero* — Черная бесконечность, соответственно, *Infinito bianco* — Белая бесконечность.

<sup>130</sup> Vogt H. On “*Infinito nero*” Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt... Op. cit. P. 24.

<sup>131</sup> Ibid. P. 25.

хочет писать на ней, и, таким образом, объясняет ретроспективно свой первоначальный образ утопления в крови»<sup>132</sup>.

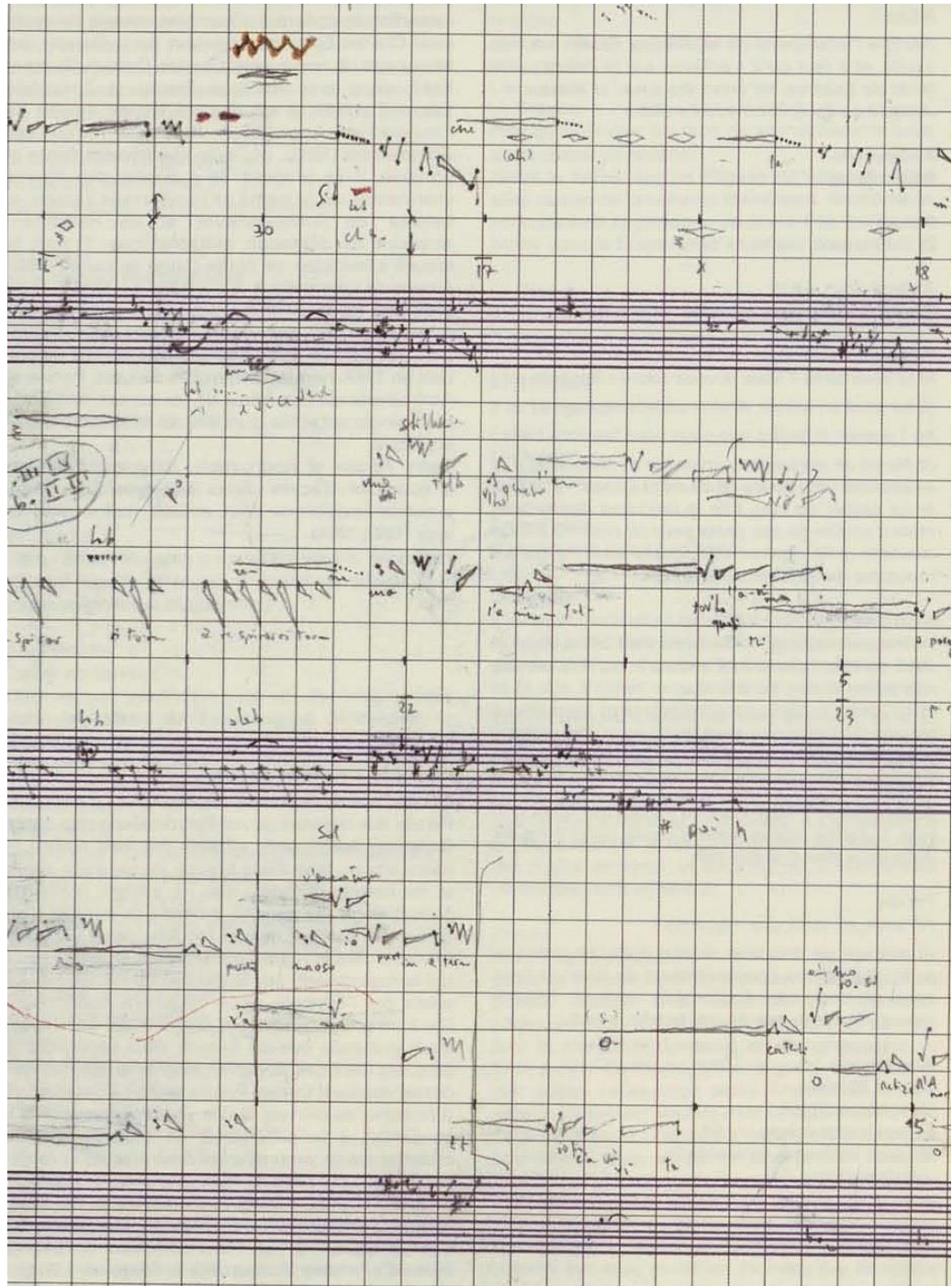


Рис. 15. С. Шаррино. *Infitino nero*. Фрагмент диаграммы<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Bruhn S. *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003. P. 478.

<sup>133</sup> Рисунок взят из буклета: Salvatore Sciarrino. *Festival d'Automne à Paris: document de communication*. Paris: Fondation France telecom, 2000. P. 32.

Начав с невероятной скорости артикуляции слов, скорости, подходящей к границе человеческих возможностей, Шаррино увлекся возможностью сопоставить ее с «безднами нестерпимого молчания»<sup>134</sup>. В его воображении возникали образы Слов, движущихся в пространстве: «Слова, которые бегут, перемещаются сквозь территории монастыря, бегут, цепляясь за эти решетки, за эти клочки неба, чердаки или коридоры, или кельи, или сады, которые там есть»<sup>135</sup>. Стоит отметить, что диаграмма *In-finito nero* в какой-то мере послужила отражением подобной визуализации (см. *рис. 15*). Однако либретто оперы отличается почти полным отсутствием авторских сценических инструкций. Исключение составляют лишь тщательно выписанные моменты *silenzio* (впрочем, извлеченные из оригинального текста *Le parole dell'estasi*), да небольшое указание для действий исполнительницы в конце произведения.

Фонетическая идея стимулировала новые приемы работы с текстом. Как правильно отмечали первые критики, в работе важны не просто отдельные слова, но *течение* речи, *потоки* слов, которые становятся определенными аналогами потоков крови и молока, проливающих на Марию Маддалену в ее видениях. Ключевыми являются слова *flusso* в смысле «течения», «движения», «направления» и *influsso* в значении «влияния», «воздействия».

Объединяя в вокально-речевом потоке фразы, композитор использует постоянные нарушения синтаксиса, обрывы слов (*tanto da non in-*) и начало фразы с оборванного полуслова (*-sformava sangue*), многочисленные obsessive повторения однокоренных слов (*influirsi influssi influiva rinfluiva*)<sup>136</sup>. Техника работы с текстом становится чрезвычайно важным драматургическим фактором, влияющим на динамику формы. Появление новых фраз создает иллюзию движения, в то время как возврат к прежним и повторы слов детерминируют процесс торможения. Подобный метод работы Шар-

<sup>134</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 59.

<sup>135</sup> Ibid. P. 60.

<sup>136</sup> Потоки слов, опирающихся на склонения глаголов *fluire* или *influire*, являются оригинальной находкой Шаррино, который утверждал, что просто извлек их из одной-двух страниц текста *Le parole dell'estasi*, где они чаще всего встречались. См. Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 60.



рино назовет *stillicidio di parole* / *просачивание слов* и блестяще разовьет в своих последующих театральных произведениях.

Чтобы понять отличия между либретто и реализацией текста в опере, приведем сравнительную таблицу (см. *таблицу 3*). При прослушивании возникает чувство напряженной неловкости, несколько сходное с тем, когда воспринимаешь речь сильно заикающегося человека и пытаешься понять и опередить дальнейшее направление того, что он хочет сказать. Восприятие слушателя затрудняет и очень быстрый темп декламации, настолько быстрый, что, вероятно, даже носителям языка сложно понять текст. В пределах длительности одной восьмой (и даже одной шестнадцатой!) Шаррино помещает несколько слов. Это объясняется желанием композитора передать экстатическое состояние героини, при котором «слова фактически выстреливали из нее, как из пулемета»<sup>137</sup>. Воспроизведение откровенной формы патологии<sup>138</sup> приводит к тому, что слова вообще теряют свое значение и любая попытка понять их обречена на провал.

Как уже отмечалось выше, реальная Мария Маддалена во время экстаза говорила то от своего имени, то от имени одного из слышимых ею Голосов. В сплошном речевом потоке практически невозможно разграничить эти моменты. Потому что даже фразы от первого лица (например, *io non lo so* / *я не знаю*; *allora il Santo mi versò sul capo un vaso e il sangue mi coperse tutta* / *тогда Святой пролил чашу над моей головой, и кровь покрыла меня всю*; *Egli scrive su di me con il sangue* / *Он пишет на мне кровью* и т. п.) и обращения (*ma dillo, dillo* / *но скажи, скажи*; *vieni, vieni* / *приди, приди*) не дают гарантии, что это голос самой Марии Маддалены. Находясь в экстатическом состоянии, персонаж становится посредником, своеобразным звуко-передатчиком и, следовательно, теряет свою идентичность.

---

<sup>137</sup> Vogt H. On "Infinito nero" Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt... Op. cit. P. 23.

<sup>138</sup> Ibid.

Таблица 3. С. Шаррино. *Infinito nero*. Сравнение либретто и его реализации в партитуре

Либретто	Перевод на русский язык	Партитура <sup>139</sup>	Перевод на русский язык
<p>l'anima si trasformava nel sangue, tanto da non intendere poi altro che sangue, non vedere altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire altro che sangue, non pensare altro che di sangue, non potere pensare se non di sangue.</p>	<p>душа превратилась в кровь, не понимая ничего, кроме крови,  не видя ничего, кроме крови, не вкушая ничего, кроме крови, не чувствуя ничего, кроме крови, не размышляя ни о чем, кроме как о крови, не в состоянии мыслить не о крови.</p>	<p>l'anima si trasformava nel / sangue, tanto da non in / -sformava nel sangue, tanto da / da non intendere poi altro / poi altro che sangue, non vedere / altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire / altro che sangue, non pensare / altro che di / -tro che di / sangue, non potere pensare se / pensare se / pensare se / pensare se / se non di sangue. E tutto ciò che operava / la sommergeva e / sommergeva e profondava / profondava / profondava in esso sangue influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi rinfluivono superesaltando</p>	<p>душа превратилась в / кровь, настолько, чтобы не по / -вратилась в кровь, настолько чтобы / чтобы не понимать ничего / ничего, кроме крови, не видя / ничего, кроме крови, не вкушая ничего, кроме крови, не чувствуя / ничего, кроме крови, не размышляя / ни о чем, кроме / чем, кроме / крови, не в силах мыслить / мыслить / мыслить / мыслить / не о крови. И чтобы она ни делала /  она погружалась и / погружалась и тонула / тонула / тонула в той самой крови</p>
<p>E tutto ciò che operava la sommergeva e profondava in esso sangue</p>	<p>И чтобы она ни делала, она погружа- лась и тонула в той самой крови</p>	<p>se non di sangue. E tutto ciò che operava / la sommergeva e / sommergeva e profondava / profondava / profondava in esso sangue influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi / profondava in esso sangue influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi / influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi rinfluivono superesaltando / influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rin-</p>	<p>ne o крови. И чтобы она ни делала /  она погружалась и / погружалась и тонула / тонула / тонула в той самой крови</p>
<p>influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi rinfluivono superesaltando</p>		<p>influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi / influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfuisce rinfuisce influssi rinfuivono influssi rinfluivono superesaltando / influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rin-</p>	

<sup>139</sup> Знак / обозначает паузы различной продолжительности между словами.

allora il Santo mi versò sul capo un vaso  
e il sangue mi coprse tutta.  
Anche la Santa versò. Il latte  
mescolandosi col sangue mi fa una  
bellissima veste.  
Obumbrata la faccia

o, o, o (*silenzio*) o, o, o (*sil.*)  
o se le piante potessino avere amore,  
non griderebbero altro  
o, io non lo so (*sil.*)

timui timore amoris. Timui timore  
amoris. Timui timore amoris (*sil.*)

ma dillo, ma dillo  
mors intravit per fenestras.  
Ma tu perché figure immagini e facce,  
aspirazione,  
inspirazione e respirazione in te (*sil.*)

vieni  
sul corpo tuo aperture a noi  
incognite.

тогда Святой пролил чашу над моей  
головой, и кровь покрыла всю меня.  
Святая тоже пролила. Молоко, смеша-  
ваясь с кровью, стало для меня пре-  
красным одеянием.  
Залило мое лицо

o, o, o (*молчание*) o, o, o (*мол.*)  
o, если бы растения могли чувствовать  
любовь,  
они бы не взывали ни к чему иному  
o, я не знаю (*мол.*)

я боялась страха любви. Я боялась  
страха любви. Я боялась страха любви  
(*мол.*)

но скажи это, но скажи  
смерть вошла через окна.  
Но потому фигуры, образы и лица,  
стремление, вдохновение и дыхание в  
тебе

приди  
сквозные раны на твоём теле нам не-  
известны.

e il sangue influiva influiva influissi  
rinfluire rinfluisce  
rinfluisce influissi rinfluivono influissi  
rinfluivono /  
allora il Santo mi versò sul capo un  
vaso e il sangue /  
mi /  
coprse tutta /  
tutta. /  
Anche la Santa versò. Il latte /  
mescolandosi col sangue /  
mi fa una bellissima veste.  
Obumbrata la faccia

o / o / o /  
o / o / o /  
o / o / o /  
o se le piante /  
o se le piante /  
o se le piante potessino /  
potessino avere amore, /  
non griderebbero altro /  
o, io non lo so

timui timore amoris /  
timui timore amoris /  
timui timore amoris /  
timui timore amoris /  
timui timore amoris /  
timui timore amoris /  
ma dillo /  
ma dillo / dillo  
mors intravit per fenestras /  
dillo, dillo, /  
per fenestras. Ma tu perché /  
figure immagini e facce, /  
aspirazione, /  
inspirazione /  
e respirazione /  
in te /  
in te /  
vieni, / sul corpo tuo /  
aperture a noi incognite. Usci, /  
finestre, buche, celle, /

тогда Святой пролил чашу над моей голо-  
вой, и кровь /  
меня /  
покрыла всю /  
всю. /  
Святая тоже пролила. Молоко /  
смешиваясь с кровью /  
стало для меня прекрасным одеянием. За-  
лило мое лицо

o / o / o /  
o / o / o /  
o / o / o /  
o / o / o /  
o если бы растения /  
o если бы растения /  
o если бы растения /  
могли чувствовать любовь, /  
они бы не взывали ни к чему иному /  
o, я не знаю

я боялась страха любви /  
я боялась страха любви /  
я боялась страха любви /  
я боялась страха любви /  
я боялась страха любви /  
я боялась страха любви /  
но скажи это /  
но скажи / скажи /  
смерть вошла через окна /  
скажи это, скажи это /  
через окна. Но потому /  
фигуры, образы и лица /  
стремление, /  
вдохновение /  
и дыхание /  
в тебе /  
в тебе /  
приди, / на твоём теле /  
сквозные раны нам неизвестны. Двери, /  
окна, ямы, кельи, /

Usci, finestre, buche,  
celle, forami di cielo, caverne.  
Senza fondo stillanti.  
Sono le piaghe dentro cui mi perdo  
vieni, vieni  
con la corona: le sue spine, lunghe,  
trapassano il Padre Eterno in cielo  
egli scrive su di me con il sangue.  
Tu con il latte della Vergine.  
Lo Spirito con le lagrime

vieni  
non si aprino le nuvole, si bene il  
vergineo ventre (*sil.*)  
si ma vieni, vieni, deh, vieni, o, vieni  
vieni (*sil.*)  
ohimé, vivendo muoio (*sil.*)

o, o, o (*sil.*)  
orsù eccomi in terra (*sil.*)  
non posso ir più giù io (*sil.*)  
e sì (*sil.*)  
o savia pazzia (*sil.*)  
*aprendosi nelle braccia tutta si rilassa,  
ferma ferma. E poi comincia a  
divincularsi:  
gesti e moti che pare si consumi, per un  
pezzo*  
io non intendo (*sil.*)  
è meglio il tuo, sì, sì (*sil.*)  
ohimé (*sil.*)  
tu sei senza fine, ma io vorrei  
veder in te qualche fine

Двери, окна, ямы, кельи, проемы в  
небе, пещеры.  
Неиссякаемые струйки.  
Это раны, в которых я теряю себя  
приди, приди  
с венцом: его длинные шипы терзают  
Вечного Отца на небесах  
он пишет на мне кровью  
Ты с молоком Пресвятой Девы.  
Дух со слезами.

приди  
небеса не отворяются, благословенна  
девственная утроба  
да, но приди, приди, ах, приди, о,  
приди, приди  
увы, живя, я умираю

о, о, о,  
сейчас я здесь на земле  
я больше не могу спускаться ниже  
и да  
о мудрое безумие  
*раскинув руки, она полностью ослабе-  
вает, оставаясь совершенно непо-  
движной. Затем она начинает изги-  
баться: жесты и движения такие,  
будто она пожирала себя*  
я не понимаю  
твой лучше, да, да  
увы  
ты бесконечен, но я хотела бы видеть  
какой-то конец в тебе

forami di cielo, caverne. Senza fondo  
stillanti. Sono le piaghe dentro cui mi  
perdo /  
vieni, vieni

con la corona: le sue spine, lunghe,  
trapassano il Padre Eterno in cielo /  
egli scrive su di me /  
su di me con il sangue. Tu con il /  
il latte /  
il latte della /  
Vergine. Lo Spirito con le lacri- /  
vieni /  
non si aprino le nuvole, /  
nuvole, si bene il vergineo /  
ventre. /  
si ma vieni, vieni, deh, vieni, o, vieni  
vieni /  
ohimé, vivendo muoio /  
o / o / o /  
orsù eccomi in terra /  
non posso ir più giù io / e sì / e sì /  
o savia pazzia /  
io non intend /  
è meglio il tuo, sì, sì /  
ohimé /  
tu sei senza fine, ma io /  
vorrei veder in te qualche fine

проемы в небе, пещеры. Неиссякаемые  
струйки. Это раны, в которых я теряюсь /  
приди, приди

с венцом: его длинные шипы терзают Веч-  
ного Отца на небесах /  
он пишет на мне кровью /  
на мне кровью. Ты с /  
молоком /  
молоком /  
Пресвятой Девы. Дух со сле- /  
приди /  
не отворяются небеса, /  
небеса, благословенна девственная утроба /  
утроба /  
да, но приди, приди, ты, приди, о, приди,  
приди /  
увы, живя, я умираю  
o / o / o /  
сейчас я здесь на земле /  
я больше не могу спускаться ниже  
и да / и да / о мудрое безумие /  
я не понимаю /  
твой лучше, да, да /  
увы /  
ты бесконечен, но я /  
хотела бы увидеть какой-то конец в тебе

### 3.2. Композиция, музыкальная драматургия и вокальный стиль

В *Infinito nero* возвращается сюрреалистический мир «Лоэнгрина» с его взаимопроницаемыми пространственно-временными континуумами галлюцинаций сумасшедшей Эльзы и реальности, в которой она пребывает, но возвращается, по справедливому замечанию М. Анджуса, еще более «высушенным, вычитаемым даже из себя самого»<sup>140</sup>. Отсутствие авторских инструкций, которые касаются как композиционного фактора (разделение на сцены), так и сценического (определение времени, места, мизансцен и действий героев), указывает на нежелание композитора создавать визуальные репрезентативные рамки. Представляя собой *azione invisibile* (невидимое действие), театр слушания, *Infinito nero* решительно утверждает эстетическую концепцию Шаррино, сформулированную им в предисловии к «Лоэнгрину»:

«Слишком часто музыкальное изобретение ищет свой собственный смысл существования на сцене. Мы забываем, что сила языка заключается в самой его способности к репрезентации: пробуждать чистые иллюзии. Это не просто сочетание музыкального и зримого, которое запускает магию театра. На самом деле их реальное смешение служит отвлекающим маневром (как это бывает, когда факт жизни, даже самый мельчайший, привлекает наше внимание). Даже в старой мелодраме не так увлекаешься пониманием того, что происходит на сцене. Напротив, нас захватывает и возбуждает драматизм, присущий самой музыке, конечно, весьма рационально неопределенный, но насколько непосредственный и мгновенный!»<sup>141</sup>.

Очевидные параллели между двумя камерными операми (безумная героиня, которая становится центром всего сочинения, солистка, берущая на себя репрезентативные функции от музыки до текста) оказываются, скорее, внешними.

В «Лоэнгрине» вся история исходит из звуков рта Эльзы, раскрывая намерение Шаррино представить «голос, как тело вселенной»<sup>142</sup>. Используя разные виды вокализации (декламацию, вторичную вокализацию и традиционное пение), композитор се-

<sup>140</sup> Angius M. Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino. Padova: Il Poligrafo, 2020. P. 138.

<sup>141</sup> Sciarrino S. Lohengrin. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/80.html> (accessed: 26.01.2024).

<sup>142</sup> Ibid.

мантически кодифицирует их: декламация текста при помощи изменения тембра, интонирования, динамики, темпа, артикуляции направлена на визуализацию голосов невидимых персонажей и иллюстрацию тех психических изменений, которые происходят с Эльзой или Лоэнгрином. Приемы расширенной вокальной техники через мимезис связаны, с одной стороны, с репрезентацией звукового ландшафта реальности, с другой — с отражением эмоциональной сферы персонажей. В основе всех изменений лежит стратегия акустической трансформации, которая распространяется и на общую звуковую драматургию произведения, движущуюся от маргинализированных форм вокализации через усиление разных видов речевой декламации к традиционному, естественному пению — гебефренической песенке безумной Эльзы. «Вокальная космогония» детерминирует подчиненную роль инструментального ансамбля в «Лоэнгрине».

В *Infinito nero* функциональные отношения между голосом и инструментами совершенно иные. Голос здесь становится передатчиком Слова. Партия солистки не обладает тем разнообразием вокализаций, которые являются отличительной чертой «Лоэнгриня». Ее узнаваемый после «Персея» профиль включает уже знакомые фигуры: *messe in voce* и нисходящие микротональные скольжения в группах 64-х длительностей. Однако именно вокальная партия детерминирует формальную артикуляцию оперы и ее композицию в целом. Если принять во внимание изменение таких параметров интонирования, как высота (высокий, средний, низкий регистры), темп (количество произнесенных слогов в пределах условной длительности), плотность (концентрация словесного потока в одном такте) и манера (близкая к речевой просодии, *silabazione scivolata*, собственно пение), то в одноактной структуре *Infinito nero* можно выделить 6 разделов (см. таблицу 4).

Таблица 4. Композиционная схема *Infinito nero*

Разделы	Такты	Текст, с которого начинается раздел	Характеристики вокальной партии			
			Регистр, диапазон	Скорость произнесения (максимальный показатель кол-ва слогов в условной единице)	Максимальная плотность вербального потока в пределах 1 такта (кол-во слогов)	Манера пения
1	1–89	l'anima si trasformava nel-sangue tanto da non in-	Высокий регистр Диапазон $es^2 - h^l$	$\text{♪} = 9 \text{ ♪} = 7$	9 (т. 44)	<i>sillabazione scivolata</i>
2	90–104	-sformava nel sangue, tanto da	Высокий регистр Диапазон $e^2 - c^2$	$\text{♪} = 9-10 \text{ ♪} = 6$	27 (т. 92)	<i>sillabazione scivolata</i>
3	105–122	influirsi influssi influiva rinfluiva <sup>143</sup>	Быстрое чередование высокого и низкого регистров Диапазон $d^2 - f$	$\text{♪} = 17-18 \text{ ♪} = 11$	49 (т. 109) техника «потока»	<i>sillabazione scivolata</i>
4	123–148	allora allora il Santo mi verso sul capo un vaso e il sangue	Низкий регистр Диапазон $b - g$	$\text{♪} = 9 \text{ ♪} = 5$	16 (т. 132)	<i>messa in voce, sillabazione scivolata</i> фрагменты традиционного пения на гласной «о»
5	149–162	timui timore amoris	Низкий регистр для <i>sillabazione scivolata</i> Диапазон $a - ges$ Высокий регистр для традиционного типа декламации Диапазон $es^2 - b$	$\text{♪} = 7$	7 (т. 151)	<i>sillabazione scivolata</i> фрагменты традиционного пения на словах <i>ma dillo, dillo</i>
6	163–210	ma dillo, dillo per fenestras. Ma tu perche	Чередование высокого и низкого регистров для <i>sillabazione scivolata</i> Диапазон $f^2 - ges$ Высокий регистр для «песенки» Диапазон $e^2 - h^l$	$\text{♪} = 9-10$  $\text{♪} = 10-11$	28 (т. 180)	<i>sillabazione scivolata</i> традиционное пение детской песенки

<sup>143</sup> Текст, указанный в таблице, является отличительным признаком этого раздела.

Fl. *pppp* *pp* *(pppp)*

Ob. *pppp* *(pppp)*

Cl. *ppp* *(ppp)*

Vno *pppp*

10

Fl. *(pppp)*

Ob. *pppp* *pppp*

Cl. *pppp*

15

Fl. *pppp*

Ob. *(ppppp)* *pppp sim.*

Cl. *pppp*

Рис. 16. С. Шаррино. *Infinito nero*, такты 7–15

Первый раздел оперы можно назвать вступительным. Его функция, по словам композитора, заключается в особой настройке восприятия, которая побудит «слушателя и исполнителя иначе воспринимать звуковую реальность»<sup>144</sup>. Погружение слушателя в психоакустическое пространство сопряжено с особым отражением системы временных отношений, переживанием сжатости и растянутости времени.

<sup>144</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano... Op. cit. P. 60.



Шаррино использует такой прием, как временные прогрессии сближения и удаления звуков, исполняемых различными инструментами. В тактах 7–42 партитуры обращает на себя внимание длительное остинато у духового трио: флейта, гобой и кларнет играют короткие звуки ударом языка. Взаимодействие между партиями образует три параллельные временные линии: флейта-гобой, флейта-кларнет, гобой-кларнет. Линия пары флейта-кларнет представляет собой временную константу. В парах гобой-кларнет и флейта-гобой возникает постепенное темпоральное отклонение (см. *рис. 16*). На протяжении 35 тактов Шаррино выстраивает временную прогрессию, чередуя рациональные и иррациональные методы деления доли, причем единицы дробления микроскопичны (тридцатьвторые и шестьдесятчетвертые). Это, образно говоря, время, рассмотренное под микроскопом. Пример обратной прогрессии (сближения звуков) между гобоем и флейтой можно наблюдать в тактах 47–52 (см. *рис. 17*), а пример синхронного сдвига «по горизонтали», то есть не относительно друг друга, а относительно своей собственной точки отсчета, в тактах 59–64 (см. *рис. 18*).

Концентрация на мельчайших изменениях звукового объекта обостряет перцепцию сжатости и растянутости «микроскопического» времени. «Сосредоточившись на бесконечно малом и бесконечно неподвижном, мы теряем не только чувство времени, но и чувство образа, — пояснял композитор. — <...> Это была идея созерцать трещину в стене, созерцать ее столь долго, пока она не превратится в нечто другое; стена открывается, и мы путешествуем: трещина больше не трещина, а пропасть, в которой мы можем потеряться»<sup>145</sup>.

«Созерцание» медленной трансформации звукового объекта инициирует процесс погружения в пространство бессознательного — «пространство свободы, в которое прорывается истинная реальность желаний, страхов, и наваждений, таящихся в глубинах сознания»<sup>146</sup>. Так что «невидимым действием» становится также, по верному наблюдению С. Лавровой, «закадровое руководство восприятием».


<sup>145</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano... Op. cit. P. 60.

<sup>146</sup> Лаврова С. В. «Невидимое действие»: закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 150.



Рис. 17. С. Шаррино. *Infinito nero*, такты 47–52

Рис. 18. С. Шаррино. *Infinito nero*, такты 59–64

Голос появляется на короткое время в тактах 44 и 45. Тахилалия Марии Маддалены как бы обрушивается через пространственно-временную трещину, или, в терминологии Шаррино, «окно», и делит раздел на две части. Ее реплики сопровождается фортепианный модуль, репрезентирующий основную идею полярности «божественного» и «дьявольского»: максимально разъединенные в пространстве (крайние регистры инструмента) краткие удары. Шаррино использует *sillabazione scivolata* — микротоновые скольжения голоса в высоком регистре и достаточно узком диапазоне  $es^2 - h^1$ . 9 слогов, приходящихся на  $\text{♪}$  в первой фразе, (т. 44) и 7 сло-

гов на  во второй (т. 45), становятся в дальнейшем своеобразными точками отсчета, по которым определяется плотность и скорость вербального потока.

Со второго раздела Слово начинает воплощаться через Марию Магдалену, порождая яркий и страшный образ крови. Композитор сохраняет манеру декламации (регистр и диапазон) и скорость исполнения, но, как можно видеть из *таблицы 4*, плотность течения речи возрастает, паузы между репликами становятся короче.

Третий раздел отмечен изменением декламации. Быстрое чередование высокого и низкого регистров репрезентирует голоса разных «личностей», звукопередатчиком которых выступает Святая. Некоторые исследователи видят в этом «расслоении» диалог между Марией Магдаленой и Богом<sup>147</sup>, но думается, что Шаррино далек от подобного толкования, скорее, композитор бесстрастно фиксирует один из важнейших симптомов одержимости. В эпизоде со склонениями глаголов *fluire* и *influire* достигается максимальная скорость и плотность словесной массы: на  приходится до 11 слогов, а на  до 18 слогов, «извергающаяся» речь занимает теперь пространство до 1–2-х тактов. Как уже отмечалось выше, вербальный поток с помощью акустических ассоциаций выражает семантический слой текста — душа погружается в реки крови, захлебывается и тонет.

В четвертом разделе впервые появляется новый способ пения, связанный с традиционным интонированием. Во-первых, это *messe in voce* — протянутые тоны с постепенным нарастанием силы звучности, которые срываются в нисходящую, быстро артикулируемую декламацию. Во-вторых, секундовые «вздохи» и повторяющиеся стоны «о», которые манерой исполнения противопоставляются *sillabazione scivolata*. Обратим внимание также, что неизменный спутник голоса, фортепианный модуль, состоящий из двух регистрово противопоставленных импульсов, и сопровождавший все начала и окончания фраз Марии Магдалены в предыдущих

---

<sup>147</sup> Chung Eun Kim. Silence In the music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino. A dissertation... Doctor of Philosophy. New Brunswick, New Jersey, 2018. P. 70.

разделах, теперь отделяется от вокальной партии. Изменения призваны подчеркнуть появление другого образа в экстатических видениях Святой: молоко, как символ божественной чистоты, проливается на Марию Магдалену и смешивается с кровью.

С латинским изречением *timui timore amoris*, представляющим собой игру слов, возвращается речевая скороговорка. Это начало следующего раздела оперы, который вводит новый смысловой аспект, подготовленный последней фразой четвертого раздела *o se le piante potessino avere amore, non griderebbero altro* («о, если бы растения могли чувствовать любовь, они бы не взывали ни к чему иному»). Шаррино избирает стратегию поляризации способов декламации: низкий регистр для высказываний *sillabazione scivolata* с ограниченным узким диапазоном, и высокий регистр с широкими скачками для традиционного типа на словах *ma dillo, dillo*. Скорость и плотность исполнения текста снижается, возвращаясь к показателям начальной сцены.

В заключительном разделе *Infinito nero* возобновляется тахилалия, соединенная с регистровыми сдвигами, служившими отличительной чертой третьего эпизода. И хотя манера традиционного пения постепенно подготавливалась различными интонируемыми элементами, появление в потоке высотно недетерминированной вокальной просодии короткой, настойчиво повторяемой архаичной попевки (*d-e-e-d-h*), наподобие детской считалочки<sup>148</sup> или заклички, воспринимается как яркая вспышка (см. *рис. 19*).

Мотив повторяется 12 раз в вокальной партии, и позже его трижды имитирует скрипка флажолетами в динамике *pppp*, благодаря чему возникает совершенно фантастическое звучание (см. *рис. 20*).

В заключительных тактах возобновляется прежний способ декламации (*sillabazione scivolata* в низком регистре, в основном в диапазоне *b – a*), но его воз-

---

<sup>148</sup> Дж. Винай приводит в качестве аналогии известную в Италии детскую песенку *Giro, girotondo*.

вращение лишь заостряет ретроспективное восприятие детской песенки как кульминационного момента — достижение экстатического состояния Святой, которая теряет себя в ранах Христа.

Рис. 19. С. Шаррино. *Infinito nero*, такты 182–183

Рис. 20. С. Шаррино. *Infinito nero*, такты 193–194

Таким образом, общая драматургическая стратегия, проецируемая вокальной партией, представляет собой движение от высотно недетерминированной вокальной просодии через постепенное прорастание элементов, способных, по выражению С. Брюн, «порождать вокальную красоту»<sup>149</sup>, к естественному пению, выражением которого становится детская песенка. Нельзя не заметить, что вышеозначенная стратегия в общих чертах напоминает драматургическую концепцию «Лоэн-

<sup>149</sup> Bruhn S. Saints in the Limelight... Op. cit. P. 486.

рина», в финале которого звучит гебефреническая песенка безумной Эльзы, и такое сходство создает дополнительные параллели между двумя произведениями. С другой стороны, эта стратегия инвертивна драматургическому сценарию *Luci mie traditrici*, в котором постепенному «испарению» вокального начала в партиях героев соответствуют процессы «разложения» элегии Ле Жена в трех интермецци. Опыт работы с инструментальной сферой *Luci mie*, где «каждый голос может обнаружить свое *alter ego* в оркестре»<sup>150</sup> был творчески переосмыслен в *Infinito nero* и, как уже отмечалось, определил функциональные отношения между голосом и инструментальным ансамблем, отличные от «Лозэнрина».

### 3.3. Инструментальная партитура

Рафинированная тембровая палитра *Infinito nero* включает в себя 3 группы инструментов: деревянные (флейта in C, гобой, кларнет in B), ударные, трактуемые как единый тембр (большой барабан, церковный и оркестровые колокола, а также такие специфические инструменты, как добáки<sup>151</sup> и кротали), струнные (скрипка, альт, виолончель) и фортепиано (Шаррино рассматривает его как ударный инструмент).

В этой опере инструменты берут на себя те функции, которые в «Лозэнрине» репрезентировались голосом — «оживляют» и распространяют экстатические видения Марии Маддалены, а также служат эхо-проекцией ее голоса. Как поэтично замечает М. Анджус, слушатель «погружается непосредственно в физиологию героини, ее сенсорного аппарата, с вдохами, каплями, биениями сердца, настолько, что он сам становится неотъемлемой частью этой новой звуковой экосистемы»<sup>152</sup>.

Логично было бы предположить, что голоса и звуки, слышимые монахиней, получают определенную персонификацию в инструментальных партиях. Однако, как бы ни было заманчиво провести аналогию между восемью разными инструменталистами и Голосами, которые слышит Мария Маддалена, или послушницами, по-

<sup>150</sup> Salvatore Sciarrino: "A Tragedy of Anticipation"... Op. cit. 58.

<sup>151</sup> Храмовый колокол в виде бронзовой чаши, по краю которой ударяют деревянной палкой, обернутой в кожу. Инструмент был распространен в Японии и Китае.

<sup>152</sup> *Angius M. Come avvicinare il silenzio...* Op. cit. 139.

вторяющими и записывающими ее слова и жесты, все же стоит признать, что композитор избегает такого прямолинейного уподобления.

Действительно, в партитуре неоднократно встречаются моменты имитации речи Святой. Кроме упомянутой выше детской песенки, укажем также на своеобразное отражение в партии флейты эмоциональной декламации Марии Маддалены, в основе которой лежат obsessive повторения, состоящие из склонений глагола *influire* (см. рис. 21).

The image shows a page of a musical score for 'Infinito nero' by S. Charino, page 114. The score is for Flute (Fl.), Piano (Pf.), Voice, Guitar (G. C.), and Viola (Vla.). The Flute part features a melodic line with dynamic markings (pp, mf, f, PPP, pp, f) and articulation (accents, slurs). The Piano part provides harmonic support with chords and textures. The Voice part has lyrics: '- isce in- rinfluivono in- flussi rinfluivono superesaltando'. The Guitar and Viola parts have sparse accompaniment with dynamic markings (pppp, ppppp).

Рис. 21. С. Шаррино. *Infinito nero*, т. 114

Голос ли это послушницы, передающей слова Марии Маддалены, реальное звучание которого искажено рефракцией помутненного сознания? Или это один из тех Голосов, которые слышит святая? Можно сформулировать более общий вопрос: звуки окружающей действительности, преломленные сквозь сознание Марии Маддалены, или звуки, создаваемые ее воображением, внутрь которого нас погружает композитор? Думается, невозможно дать однозначный ответ.

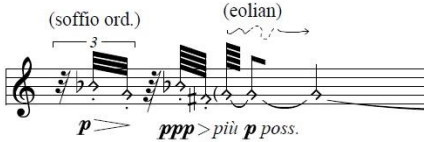







Как и в *Luci mie*, инструментальная ткань *Infinito nero* складывается из ограниченного количества различных звуковых фигур и их комбинаций. По существу, каждый инструмент имеет набор модулей, определяемых конфигурацией регистра,

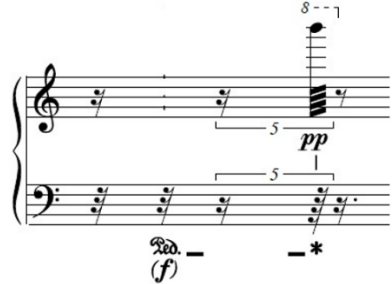
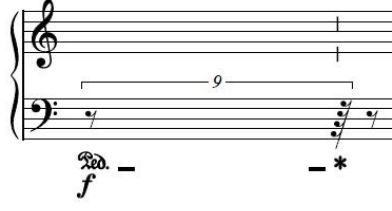
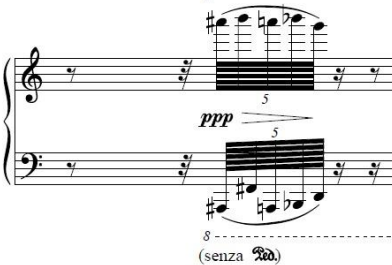

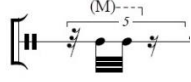
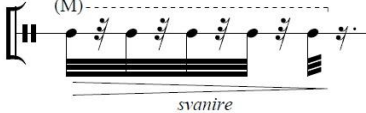
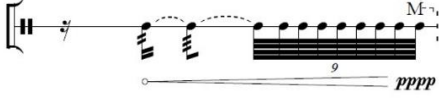
динамики и техники звукоизвлечения. В таблице 5 представлен каталог некоторых инструментальных модулей.

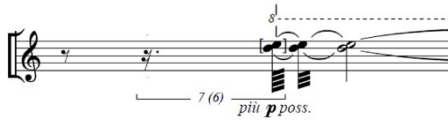

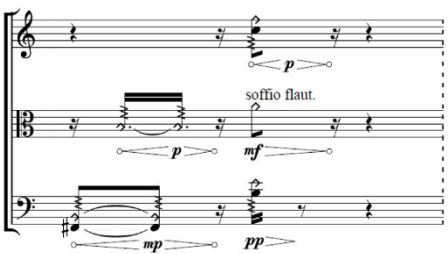
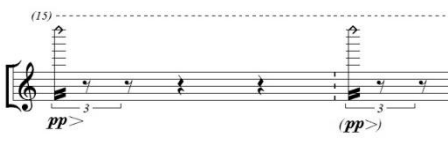

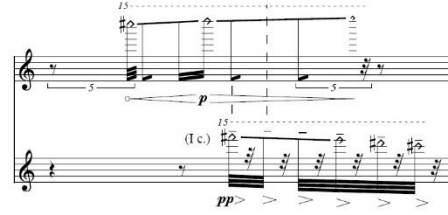

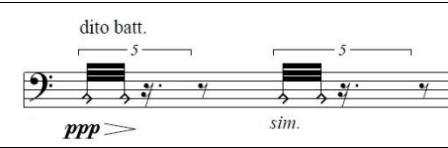

Таблица 5. Каталог инструментальных модулей в опере С. Шаррино *Infitino nero*

Инструмент	Модуль	Комментарий	Репрезентация внутреннего	Репрезентация внешнего
<b>Деревянные духовые</b>				
Флейта		Вдохи и выдохи, исполняемые на флейте и на головке флейты in G	Дыхание Марии Магдалены Дыхание невидимого призрака	Дыхание другого человека
Флейта			Дыхание Марии Магдалены Дыхание невидимого призрака	Дуновение ветра
Кларнет				
Флейта		<i>Tongue ram</i>	Капающая кровь	Капающая вода
Гобой				
Кларнет				
Кларнет		<i>Slap</i>		Щелчок
Флейта		Имитация вокальной партии	Голоса, которые слышит Мария Магдалена	Голоса монахинь, повторяющих изречения Святой
Гобой				
Гобой				
Кларнет				



Флейта		«Эоловые» звуки (whistle tones)	Голоса, которые слышит Мария Магдалена	Скрип дверей или пишущего пера
Флейта			Призраки-видения	Дуновение ветра, пламя свечи, потревоженное дыханием
Флейта		«Полосы» натуральных обертонов, дающие сочный и нечистый звук. Достигаются при помощи сильной атаки в направленный наружу инструмент	Слуховые галлюцинации Толчки, судороги, как отражение физиологии патологического состояния	Крики
Флейта		Смешение трелей с посторонними нотами, в результате чего возникает «смесь прерывистых звуков чрезвычайной текучести»	Призраки	
Кларнет				
<b>Фортепиано</b>				
1			Капля крови	Капля воды
2				Эффект реверберации («гулкость»)
3				Эффект реверберации («гулкость»)

4				Эффект реверберации («гулкость»)
5		Только нажатие педали, резкое и сильное		Стук Звук, связанный с падающим предметом Эффект реверберации («гулкость»)
6				
7	<p>unghia dell'indice lateralmente sotto la tastiera</p> 	Игра ногтем указательного пальца сбоку клавиш		
<b>Ударные</b>				
Большой барабан		Во время исполнения кожа инструмента должна быть прижата (рукой, тканью, колодушкой из фильца). Необходимо получить «только импульс, а не вибрацию, почти инфразвук»	Удары сердца	
Большой барабан			Сердечный ритм	Тихие шаги
Большой барабан			Гул в ушах Страх, ужас Голос, который слышит Мария Маддалена (имитация <i> messa in voce</i> )	Отдаленный гром Эффект реверберации («гулкость»)

				Голос монахини, повторяющей текст Святой (имитация <i>mesa in voce</i> )
Кротали			Звон в ушах Слуховая галлюцинация «небесного» колокола	Отзвук монастырского колокола
Церковный колокол, оркестровые колокола, добаки			Звон в ушах Слуховая галлюцинация «небесного» колокола	Отзвук монастырского колокола
<b>Струнные</b>				
Скрипка Альт Виолончель			Дрожь, судороги	
Скрипка			Дыхание Марии Маддалены Дыхание невидимого призрака	Дыхание другого человека
Виолончель				
Скрипка Альт				
Альт			Дрожь, озноб	Шум ветра Дрожание пламени свечи
Виолончель			Удары сердца	
Альт			Звон в ушах	

Скрипка Виолончель			Звон в ушах	
Альт			Голос, который слышит Святая	Тихий свист
Скрипка		Имитация вокальной партии	Голоса, которые слышит Мария Маддалена	Голоса монахинь, повторяющих изречения Святой

Неоднозначность их интерпретации связана, во-первых, с ассоциативной способностью восприятия, а во-вторых, с множественностью звуковой репрезентации (при намеренном отсутствии сценических комментариев со стороны автора), которая создает здесь одновременно и звуковую декорацию, и эмоциональное напряжение, и затрагивает следующие уровни:

- 1) Звуковое представление окружающей среды, места действия (клуатр, умывальник, галерея, зал капитула или *dormitorium* монастыря) с наполняющими его звуками: скрипом, шорохами, шумом ветра, капающей водой, дуновениями ветра в гулких коридорах, треском пламени, стуком падающих вещей, дыханием окружающих Марию Маддалену людей и их возможными действиями (вспомним процедуру, которую совершали сестры: четыре монахини повторяли ее слова, четыре другие записывали то, что успевали).
- 2) Отражение физиологических реакций, сопровождающих экстаз Марии Маддалены (стоны, дыхание, хрипы, фазы сердечного цикла, гул или звон в ушах, дрожь, судороги и т. п.).
- 3) Воспроизведение мистических видений Святой, как в образном плане (потoki крови, раны Христа и т. д.), так и в акустическом (Голоса, с которыми говорит героиня).

*Таблица 5* дает представление о постоянной взаимосвязи между репрезентативными слоями сочинения. Ассоциативные образы, конечно, субъективны и могут быть существенно расширены или уточнены за счет опыта слухового восприятия каждого слушателя. Отметим также, что одни звуковые объекты внушают непосредственные, почти мгновенные ассоциации, другие, напротив, вызывают затруднения, поэтому в приведенной выше таблице некоторые модули оставлены без характеристик.

Идея корреляции противоположностей управляет драматургическими процессами *Infinito nero*, формируя для семантических оппозиций «черное–белое», «телесное–духовное», «дьявольское–божественное» адекватные выразительные средства на всех уровнях пространственно-временной структуры произведения. Например, пространственные параметры включают в себя полярность крайних регистров фортепианного модуля, сопоставление регистров голоса в речевом потоке, динамические контрасты, предельной формой которого является «кричащая тишина», вызываемая резким, почти стучащим нажатием педали на фортепиано без прикосновения к клавишам (см. в *таблице 5* фортепианный модуль № 5). Временной фактор определяется парой «дискретность–континуальность» и находит выражение в начальном сопоставлении медленного созерцания звукового объекта и быстрого «извержения» словесного потока, скорости артикуляции слов и «бездны молчания».

Интересную интерпретацию предлагает американский музыковед Р. Лейдон<sup>153</sup>. Анализируя *Infinito nero* с точки зрения имманентно музыкального нарратива, исследователь обращает внимание на инструментальные части оперы, которые заполняют молчание (*silenzi*) героини. Предметом внимания становится ритмическое *ostinato*, состоящее из двух коротких ударов на первую и шестую шестнадцатые длительности в 3/4 такте. Р. Лейдон выделяет пять тембровых форм<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Leydon R. Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters: Ecstasy Enacted in Salvatore Sciarrino's "Infinito Nero" // Music and narrative since 1900 / edited by Michael L. Klein and Nicholas Reyland. Bloomington: Indiana University Press, 2013. P. 308–328.

<sup>154</sup> Лейдон дает этим формам символические, но весьма «говорящие» названия: дыхательная, пиломоторная, гемическая, спиралевидная, мистическая версии.

этого *ostinato* и прослеживает его повторения на протяжении произведения. Переходы одной формы *ostinato* к другой образуют определенную повествовательную логику, обусловленную установлением контакта и диалогом Марии Магдалены «со своим божественным собеседником»<sup>155</sup>. Р. Лейдон приходит к интересному выводу: «Это путешествие через транс Марии переносит нас из осязаемой телесности дыхания и крови в царство трансцендентной устности. Звуковые материалы, репрезентированные трансформациями *ostinato*, очерчивают путь от своего рода жалкого плотского шума к синусоидальной диатонической чистоте»<sup>156</sup>. В подтверждение своих выводов исследовательница приводит примеры из музыки Джорджа Крама и Софьи Губайдулиной<sup>157</sup>, в которых аналогичные приемы «воздушной диатоники и струнных обертонов» используются в качестве воплощения «духовной трансцендентности»<sup>158</sup>.

Однако, думается, что все это не вполне соответствует авторскому замыслу Шаррино, для которого экстаз Марии Магдалены является не достижением духовной трансцендентности, а «откровенной формой патологии»<sup>159</sup>. Звучание детской песенки в финале двусмысленно: олицетворяя чистоту и невинность, она в то же время указывает на гебефренический синдром. Прав Дж. Винай, который пишет, что, если в «Лознгрине» и *Luci mie traditrici* «обмен между внутренним и внешним проходит через зыбкую границу между человеком и природой, между антропологией и биологией», то в *Infinito nero* «существует обмен и мистическое тождество между телесным и духовным, между ощущениями и видениями»<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> Leydon R. Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters... Op. cit. P. 320.

<sup>156</sup> Ibid. P. 325.

<sup>157</sup> В частности, Лейдон называет «Черных ангелов» Крама и *In Croce* Губайдулиной.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Vogt H. On "Infinito nero" Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt... Op. cit. P. 23.

<sup>160</sup> Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda... Op. cit. P. 55.

## ГЛАВА 2. ОПЕРЫ 2000-х ГОДОВ<sup>161</sup>

В течение 2000-х годов творческий каталог композитора пополнился новыми сочинениями, в которых Шаррино, с одной стороны, продолжил эксперименты с разными формами пространственного звучания, с другой, — поиски новых взаимоотношений между текстом и музыкой. Среди значимых работ первого десятилетия нового века можно назвать *Studi per l'intonazione del mare*<sup>162</sup> (2000), *Responsorio delle tenebre* для шести голосов на латинские тексты из Библии (2001), *Quaderno di strada* для баритона и инструментального ансамбля (2003), *Storie di altre storie* для аккордеона и оркестра (2004–2005), *Shadow of Sound* для оркестра (2005), *Archeologia del telefono*, концерт для 13 инструментов (2005), 12 мадригалов (2007).

Шаррино по-прежнему уделяет большое внимание просветительской и педагогической работе. Маэстро проводит семинары и мастер-классы, представляя новому поколению композиторов, исполнителей и музыковедов «экологическую» концепцию своего искусства, позволяющую слушать и слышать мир и музыку по-новому, подключая звуковое воображение. Ключевым моментом своей эстетики Шаррино признает звуковую метаморфозу, которая, по его словам, достигается не за счет действительной новизны самого звучания, но вследствие обнуления восприятия, перцептивной перезагрузки: «новый звук — это не тот, который никогда не слышали (поскольку человеческое ухо было бы неспособно его услышать), это скорее новый способ услышать уже существующее: отбросить привычное, проявить

---

<sup>161</sup> Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: Чупова А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыковедение. 2020. № 5. С. 29–40; *Ее же*. Шекспир, ритуал и традиция в «Макбете» С. Шаррино: уничтожить нельзя преобразовать // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. Том 2. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 209–227; *Ее же*. «Врата закона» С. Шаррино: к проблеме музыкальной адаптации Кафки // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции 23–25 октября 2017 г. / сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2019. С. 275–283.

<sup>162</sup> Сочинение предназначено для голоса, ансамбля из 4-х флейт, 4-х саксофонов и перкуссии, а также оркестра, включающего 100 флейт и 100 саксофонов.

смелость, пробудить высшее состояние сознания. С помощью приближенного к реальности языка, который раскрывает нам эту реальность»<sup>163</sup>.

Большинство своих работ композитор предваряет авторскими предисловиями и комментариями, не только и не столько объясняющими замысел сочинения, сколько раскрывающими философско-эстетические основы его музыки. Часть этих авторских пояснений вместе с различными эссе и статьями составила сборник *Carte da suono*, изданный CIDIM – Novescento в 2001 году. Идеи Шаррино были признаны научным музыкальным сообществом: в 2007 композитор получил почетную степень в области музыковедения в Университете Палермо.

Значительно возрастает интерес к музыке и художественно-эстетической концепции маэстро в европейских исследовательских кругах. Именно в 2000-е годы появляются первые монографии и диссертации, посвященные различным аспектам его творчества. Среди наиболее значительных — диссертация «Интеграция эстетического в поэтическое в постструктуралистской музыкальной поэтике: случай Сальваторе Шаррино, “слуховая композиция”» К. Карателли (2006), книги «Концепт “фигура” у Сальваторе Шаррино» Г. Джакко (2001), «Как приблизить тишину: музыка Сальваторе Шаррино» М. Анджуса (2007), «“*Quaderno di strada*” Сальваторе Шаррино» (2007) и «Образы, жесты, слова, звуки, молчания. Драматургия вокальных и театральных произведений Сальваторе Шаррино» (2010) Дж. Винья. В сентябре 2002 года в Турине прошла тематическая конференция, приуроченная к 55-летию юбилею композитора, итогом которой стал сборник статей *Omaggio a Salvatore Sciarrino* под редакцией Энцо Рестаньо.

С 2004 года Шаррино заключил издательский контракт с RAI Trade (ныне RAI Com), которая по сию пору обладает исключительными правами на публикацию его произведений.

Наступившее второе тысячелетие укрепило международное признание Шаррино. Свидетельством тому стал целый ряд престижных премий и наград, полученных композитором. В 2003 году маэстро был удостоен сразу двух премий: от Фонда

---

<sup>163</sup> *Sciarrino S. Shadow of Sound. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/178.html> (accessed: 26.01.2024).*



Принца Монако за оперу «Макбет» и международного фонда Фельтринелли за достижения в области музыкального искусства. В 2006 году Шаррино стал первым обладателем Зальцбургской музыкальной премии, которая отмечает труд выдающихся композиторов современности.

Спустя два года Зальбургский фестиваль посвятил ему целую программу под названием «Континент Шаррино», в рамках которой состоялась мировая премьера 12 мадригалов. Стоит отметить, что монографическая серия фестиваля широко представила творчество композитора, максимально охватив разные жанровые сферы: были исполнены оперы «Живый свет моих очей», «Ужасная и пугающая история принца Венозы» (в театре марионеток), шарриновские *elaborazioni* Скарлатти, Моцарта, Коула Портера, оркестровые сочинения *Introduzione all'oscuro*, *Autoritratto della notte*, *La perfezione di uno spirito sottile*, камерная музыка (произведения для фортепиано, солистов и ансамбля), *Quaderno di strada*.

В 2000-е годы опера остается магистральным направлением для Шаррино. По всему миру ставятся его театральные работы. Исключительным успехом пользуются «Лоэнгрин» и «Живый свет моих очей». В первое десятилетие нового века композитор создает четыре проекта по заказам немецких музыкальных фестивалей и оперных театров: «Макбет» (2002) по Шекспиру, работа над которым была начата еще в 1970-е годы, «От мороза к морозу» (2006), основанный на дневнике японской поэтессы Идзуми Сикибу, «Врата закона» (2006–2008) по Кафке и *Superflumina* (2010). Каждая из перечисленных опер представляет оригинальную драматургию, предлагающую интересное решение проблемы взаимодействия слова и музыки. Обретенный в 1990-е годы новый вокальный стиль получает в этих работах дальнейшее развитие.

## § 1. «Макбет»

### 1.1. История создания

«Макбет» занимает особое положение в театральном творчестве Шаррино по нескольким причинам. Во-первых, ни одна его опера не имела такого долгого пути — длиной в 25 лет! — от замысла до постановки. Первые текстовые эскизы относятся к 1976 году, когда композитор получил заказ от венецианского театра *La Fenice*. Проект тогда не был доведен до конца, и маэстро вернулся к нему в 1983 году, получив предложение *Teatro Comunale* написать оперу для *Maggio Musicale Fiorentino*. Но и в этот раз его ожидал фальстарт. Готовая версия либретто оставалась в ящике еще полтора десятка лет, пока в конце 1990-х годов Шаррино не возобновил работу. Наконец, премьера оперы состоялась 6 июня 2002 года в рамках Шветцингенского музыкального фестиваля в постановке Ахима Фрайера<sup>164</sup>.

«Макбет» выделяется среди прочих театральных работ Шаррино еще и потому, что это единственная опера, либретто которой опирается не просто на классический репертуар, а на освещенный вековыми традициями шедевр — шекспировскую трагедию, уже имевшую две оперные адаптации: Джузеппе Верди и Эрнеста Блоха. Шекспир и Верди, по выражению М. Ниффелера, — «два эталона весом в центнер, которые висят над материалом как дамокловы мечи, как предупреждение всякому, кто захочет к ним приблизиться»<sup>165</sup>. Обращение к шекспировскому сюжету в 1970-е годы было своеобразным вызовом догматическим установкам авангарда той поры на разрыв с традицией, о чем писал Шаррино в предисловии к партитуре оперы. Однако по прошествии времени работа стала мыслиться им как противовес противоположным тенденциям в музыкальном искусстве, связанным с «чрезмерной доступностью», поверхностным отношением к структуре композиции, упрощенным эклектизмом. Поэтому «Макбет» Шаррино интересен не

<sup>164</sup> Изменения в либретто и музыку вносились даже в процессе репетиций, о чем вспоминал сам Шаррино: «Я пошел к режиссеру убедить его, что лучше изменить либретто. Он сказал: “Нет, то, что есть — прекрасно”. Но мне не хватало яркой сцены, из которой зрители могли бы узнать о Макбете еще до того, как вся эта история зла начнет свой разбег. Так я пришел к вступительной батальной сцене, которая затем повторится в финале, образуя симметрию». Цит. по: Nyffeler M. «Kreativität is genuin weiblich». Salvatore Sciarrino in Gespräch // MusikTexte 160. 2019. Februar. P. 54.

<sup>165</sup> Nyffeler M. Der Geruch von Blut — Salvatore Sciarrinos “Macbeth” // Beckmesser. Die Seite für neue Musik und Musikkritik. URL: <http://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/macbeth.html> (accessed: 07.12.2023).

только с точки зрения интерпретации шекспировского сюжета, но и как размышление композитора о взаимоотношениях с музыкальной традицией, размышление, которое облекается в форму скрытого в «подводном течении» параллельного сюжета и приводит к интересному и неожиданному результату.

### 1.2. Первоисточник, либретто и круг идей

Либретто, написанное самим композитором, представляет обработку шекспировской трагедии с включением других текстов: латинских изречений и заключения, основанного на юношеском стихотворении Г. Ф. Гегеля «Элевсин». Отличительной чертой либретто является наличие в нем подробных авторских указаний для постановки каждой сцены<sup>166</sup>.

Таблица 6. План-схема оперы «Макбет» С. Шаррино

Акты	Сцены	Содержание
I	Прелюдия	
	1	Сержант сообщает Дункану о храбрости Макбета и Банко и предательстве кавдорского тана. Дункан дарит титул Кавдора Макбету
	2 (uccisione rituale / ритуальное убийство)	Голоса предсказывают Макбету, что он станет королем Разговор Макбета и Леди Макбет Видение Макбетом убийства Дункана
	3	Сцена с кинжалом Монолог Макбета
	4	Разговор Макбета и Леди после убийства Дункана
II	1	Банко и Флинс в лесу
	2	Сцена с призраком Банко
III	1	Сцена безумной Леди Макбет
	2	Макбет и Слуга Солилоквий Макбета «Завтра, и завтра, и завтра» Известия о смерти королевы и надвигающемся лесе
	La perfidia (Коварство)	
	3	Поединок Макдуфа и Макбета Голоса предсказывают Макдуфу, что он станет королем
Congedo (Прощание)		

Характерный для Шаррино принцип работы с текстом оригинала, определенный им как «энуклеация драмы», привел к тому, что пятиактная трагедия Шекспира была существенно сокращена, подразумевая предварительное знакомство зрителей

<sup>166</sup> Либретто к опере в переводе на русский язык см. в Приложении В второго тома диссертации.

в общих чертах с ее сюжетом. Шаррино исключил большое количество сцен и персонажей, объединил отдельные эпизоды, представленные в либретто фрагментами и репликами, в более крупные разделы, создав компактную трехактную структуру (см. таблицу б).

Так, в опере призрак убитого Банко предсказывает Макбету то, что у Шекспира король узнает от видений, поднимающихся из котла ведьм (Шекспир: IV, 1), а невидимые Голоса комментируют содержание этой сцены строчками, которые в трагедии в разное время принадлежат Макдуфу (Шекспир: II, 3) и Макбету (Шекспир: I, 3; III, 4):

**С. Шаррино. «Макбет».**  
**Акт 3, сцена 2**

**ГОЛОСА**

L'occhio si spezzi su una nuova gorgone /  
Взгляд разбивается о новую Горгону  
(тт. 89–91)

**ГОЛОСА**

Accorrete a specchiarvi in quest'orrore  
come fuori dal sepolcro ombre vaganti /  
Торопитесь взглянуть на свое отражение  
в этом ужасе, точно блуждающие тени,  
вышедшие из могилы  
(тт. 94–108)

**ГОЛОСА**

Pietre si muovono, gli alberi parlano  
uccelli hanno svelato  
il delitto più occult /  
Камни движутся, деревья говорят,  
Птицы разоблачили самое тайное  
Преступление  
(тт. 123–130)

**ГОЛОСА**

Gli orrori vissuti non sono niente  
davanti al frutto della tua mente.  
Nulla esiste se non ciò che non è /  
Подлинные ужасы – ничто  
перед плодом вашего разума.

**В. Шекспир. «Макбет»<sup>167</sup>**

**МАКДУФ (II, 3)**

Approach the chamber, and destroy your sight  
With a new Gorgon /  
Войдите и умертвите новой Горгоной свои глаза

**МАКДУФ (II, 3)**

Up, up, and see  
The great doom's image! Malcolm! Banquo!  
As from your graves rise up, and walk like sprites  
To countenance this horror! /  
Взгляните  
На Страшный суд! Малькольм и Банко!  
Встаньте,  
Как из могил, и шествуйте, как духи,  
Чтоб встретить этот ужас.

**МАКБЕТ (III, 4)**

Stones have been known to move and trees to speak;  
Augures and understood relations have  
By maggot pies and choughs and rooks brought forth  
The secret'st man of blood. /  
Сдвигались камни, речь вели деревья;  
Кудесники, гадая по сорокам,  
Грачам и воронам, избличали  
Укрытейших убийц.

**МАКБЕТ (I, 3)**

Present fears  
Are less than horrible imaginings:  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function

<sup>167</sup> Здесь и далее шекспировский текст и его русский вариант в переводе М. Лозинского цитируется по: *Шекспир У. Макбет* (двуязычный текст: в оригинале и на русском языке; перевод М. Лозинского). URL: <http://www.russianplanet.ru/filolog/evropa/england/shakespeare/macbeth.htm> (дата обращения: 07.12.2023).

Ничто не существует, кроме того, чего нет  
(тт. 132–135, 148–155)

Is smother'd in surmise, and nothing is  
But what is not. /  
Подлинные страхи  
Слабей, чем ужасы воображенья:  
Мне самый призрак этого убийства  
Так потрясает строй души, что разум  
Удушен грезами и поглощен  
Несуществующим.

В некоторых местах либретто остались лишь намеки на ту или иную сцену оригинала. Например, ночной разговор Банко и Флинса во дворе замка, прерываемый появлением Макбета (Шекспир: II, 1), в опере меняет место действия, и реплика Банко «Кто там?», а также ремарка *ombre scivolano nel buio, luccicano pugnali* («в темноте скользят тени, сверкают кинжалы»), предсказывают зрителям дальнейшую судьбу этого персонажа. Или, например, во время поединка Макбета и Макдуфа фраза первого: *Guarda, sono gonfio del sangue dei tuoi figli* («Смотри, я распух от крови твоих детей») дает зрителям ссылку к отсутствующим в опере сценам убийства леди Макдуф и ее сына (Шекспир: IV, 2) и известия о смерти жены и детей, которое Росс приносит Макдуфу в Англию (Шекспир: IV, 3).

Отказ от большого количества действующих лиц, которые у Шекспира составляют некий противовес объективных характеристик Макбета внутреннему раскрытию его образа, позволяет избежать того, на что Верди указывал, как на одну из главных сложностей шекспировской драматургии — частой смены сцен<sup>168</sup>. С другой стороны, отсутствие второстепенных персонажей компенсируется у Шаррино лежащей на сцене горой трупов, из которой появляются и куда возвращаются главные герои.

Существенным отличием от Шекспира является также исключение фантастического элемента, представленного Гекатой и «вещами сестрами». Фантастическое, как проявление сказочного или сверхъестественного, композитора не интересует. Как и в предыдущих своих операх («Лоэнгрин», «Черная бесконечность»),

<sup>168</sup> В письме к либреттисту Антонио Сомма от 29 июня 1853 года Верди писал: «Единственная причина, удерживающая меня от того, чтобы чаще братья за шекспировские сюжеты, кроется как раз в этой необходимости ежеминутно менять декорации. Когда я чаще посещал театр, эта перемена декораций приводила меня в величайшее раздражение, и мне казалось, что я присутствую при представлении с волшебным фонарем». *Верди Д. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 107.*

«Лживый свет моих очей»), в «Макбете» он создает особое психоакустическое пространство между внутренней (ментальное поле, различные состояния сознания) и внешней (звуковая среда окружающего мира) реальностями, которые взаимно отражают друг друга. Поэтому вместо шекспировских ведьм Шаррино вводит Голоса<sup>169</sup>. В зависимости от режиссерских концепций, эти Голоса могут быть сценически представлены как сверхъестественный элемент, или трактоваться, как внутренний голос самого Макбета. Композитор склоняется именно к последнему: «Ведьмы — это обольстительные голоса, они не внушают страха. Они готовы дать те легкие уверения, которых ищут люди, разъедаемые сомнением»<sup>170</sup>. Исходным моментом драмы для Шаррино является сумасшествие Макбета и Леди Макбет. «Неизвестно, в какой момент они сходят с ума, — размышляет итальянский маэстро. — Возможно, они были сумасшедшими с самого начала, и, возможно, безумие — их спасение»<sup>171</sup>.

Опера разворачивается, по словам композитора, как галлюцинация сна и галлюцинация реальности. Характерны в этом смысле многочисленные сценические ремарки в либретто, которые указывают на двойственность восприятия происходящих событий («Банко клонит в сон», «Леди как будто погружена в сон»), и описывают не только галлюцинации, исходящие из шекспировского оригинала (например, видение кинжала Макбету), но и выдуманные (загадочная фигура кентавра в сцене ночного отдыха Банко и Флинса или убийство Дункана, которое, еще до свершения кровавой резни, мерещится Макбету в виде ритуального убийства черного петуха и срывания маски с короля). Легкость, с которой Голоса перевоплощаются в придворных и обратно в сцене с призраком Банко обусловлена не только соображениями экономии хоровых ресурсов, но призвана подчеркнуть иллюзорный характер всей сцены.

Но, пожалуй, самым главным отличием от шекспировской трагедии в опере является измененный финал, создающий иной смысловой вектор произведения. У

<sup>169</sup> Следуя мадригальной традиции, ансамбль состоит из солистов: сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас.

<sup>170</sup> *Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura. Milano : Ricordi, 2004.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

Шаррино к власти приходит не Малькольм, а Макдуф, и ритуал с надеванием маски на лицо нового властолюбца и пророчеством Голосов, возобновляемый в конце третьего акта, образует жуткую симметрию, намекающую на дурную бесконечность непрекращающегося цикла насилия. Захват власти Макдуфом исключает катарсический финал, нивелирует как тему справедливого возмездия, так и надежду на избавление от последствий политической узурпации, ибо в либретто Шаррино ничего не сказано о человеческих качествах сменяющихся правителей. Более того, композитор максимально исключает из текста все исторически конкретное (включая географические названия), все специфические политические обстоятельства для того, чтобы рельефнее передать вневременной и актуальный характер сюжета. «Эта работа не о нескольких конкретных смертях или конкретных убийствах, — пишет в предисловии к партитуре Шаррино, — она обо всех мертвых, обо всех массовых убийствах, на которых основано человечество. Механизм власти как таковой, когда он становится навязчивой идеей, всегда разрушает человеческую жизнь. Банко падает убитым в лесу. Он оживает, и поколения жертв приходят за Макбетом. Опыянение растет и множится, кровь становится морем»<sup>172</sup>.

Драматургическое пространство «Макбета» обнаруживает полифоническую структуру, складывающуюся из трех параллельных, связанных между собой и взаимодействующих смысловых планов: 1) сюжетного, вдохновленного шекспировской историей актов политической узурпации и преступлений, совершаемых для этого; 2) ритуального, заставляющего «пробудить социальную совесть» слушателей; 3) символического, сутью которого становится, говоря словами Шаррино, «жертвоприношение наших эстетических эталонов»<sup>173</sup>. Рассмотрим два последних более подробно.

### *1.3. Ритуальные аспекты оперы*

Отрубание головы черному петуху в ритуальном действе, созданном воображением Макбета — единственный визуальный акт жестокости в опере. Убийства

<sup>172</sup> Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura... Op. cit.

<sup>173</sup> Vinay G. Interview: Die Konstruktion der unsichtbaren Arche. Salvatore Sciarrino über die Dramaturgie seines Musiktheaters // Dissonanz 65. 2000. S. 19.

Дункана и его слуг, Банко, леди Макдуф и ее детей вынесены за рамки представления. Шаррино не видит смысла воспроизводить кровавые преступления на сцене, поскольку привычка к восприятию насилия, ужасных катастроф, массовых смертей, которая ежедневно формируется и оттачивается средствами массовой информации, делает современных людей нечувствительными, даже безразличными к происходящему. Маэстро размышляет об этом в предисловии к партитуре: «“Стоны и крики, которых больше никто не слышит; даже самая жестокая боль кажется обычным чувством”, — писал Шекспир<sup>174</sup>. Неужели кто-нибудь думает, что наше время лучше? Сегодня трагическое, слишком часто устраняемое, необходимо, чтобы избавить нас от безразличия. Ужас постоянно смешивается с повседневной жизнью, и, чтобы мы не опьянели от него, нужно пробудить нашу социальную совесть»<sup>175</sup>. Но как это сделать в мире, где самые страшные образы реальной действительности и слова потеряли свою способность оказывать воздействие на человека, восприятие которого притуплено, ослаблено? Как дать почувствовать почти мистический ужас происходящих на сцене событий? Ответ кроется в самой трагедии Шекспира. Английский драматург вкладывает в уста Макбета очень важную сентенцию. Узнав, что ему пожалован титул Кавдорского тана, Макбет воспринимает эту новость как первый шаг на пути к обретению короны. Размышляя о том, таит ли в себе такое начало благо или зло, он говорит (I, 3):

If good, why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair  
And make my seated heart knock at my ribs,  
Against the use of nature? **Present fears  
Are less than horrible imaginings:**  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function  
Is smother'd in surmise, **and nothing is  
But what is not.**

А если благо, то зачем внушает  
Такую мысль, что волосы встают  
И сердце, как сорвавшись, бьется в ребра,  
Назло природе? **Подлинные страхи  
Слабей, чем ужасы воображенья:**  
Мне самый призрак этого убийства  
Так потрясает строй души, что разум  
Удушен грезами и **поглощен  
Несуществующим.**

*Воображаемое убийство (horrid image)* шевелит волосы на его голове и заставляет сердце колотиться в ребра. Макбет подытоживает: реальные ужасы не сравнимы с теми, что являются плодом нашего разума и «ничто не существует,

<sup>174</sup> Вероятно, Шаррино имеет в виду строчки из монолога Макбета (V,5): «Мне даже трудно вспомнить вкус испуга (...) Я пресыщен жутью. / С ужасным мой жестокий разум свыкся / И глух к нему».

<sup>175</sup> *Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura... Op. cit.*



кроме того, чего не существует». В опере Шаррино две эти ключевые фразы (*Gli orrori vissuti non sono niente davanti al frutto della tua mente*<sup>176</sup> и *Nulla esiste se non ciò che non è*<sup>177</sup>) исполняют Голоса в конце сцены с призраком Банко.

В контексте вышесказанного становится очевидным подзаголовок, который Шаррино дает своей опере: *tre atti senza nome* — «три безымянных акта» или «три акта без названия»<sup>178</sup>. «Это злодеяния, — пишет композитор в предисловии к партитуре, — такие насильственные убийства, о которых ни язык, ни сердце не осмеливаются говорить. Нужно хранить их в молчаливой памяти...»<sup>179</sup>.

Идея бессилия речи, «онтологическая неадекватность репрезентации, непредставимость абсолютного»<sup>180</sup> — тот мотив, который побудил Шаррино закончить свою оперу *Congedo* («Прощание»), концентрированным изложением идеи гегелевского стихотворения «Элевсин».

Congedo CORO	Прощание ХОР
Non una traccia.	Бесследно.
Troppo sacro l'indicibile per disperderlo in segni.	Слишком священно невыразимое, Чтобы превращать его в иссохшие знаки.
È colpa il discorso e da vivi si chiude la bocca	Язык бессилён, И, пока живем, сомкнем уста,
Perché ciò che fu visto nella notte non sia trascinato nel fango ma tutto affidato alla memoria	Ибо то, что увидено в священную ночь, Не должно быть втоптанно в грязь, Но все доверено памяти.

Город, где в античные времена свершались мистерии, посвященные культу Деметры (в римской мифологии Цереры) и Персефоны, культовые действия, открывавшие человеку нечто сокровенное, божественную тайну, и потому требовавшие от жрецов обета молчания, вдохновили Гегеля на создание философско-исто-

<sup>176</sup> Букв. «Пережитые ужасы ничто перед плодом твоего воображения».

<sup>177</sup> Букв. «Ничего не существует, кроме того, чего нет».

<sup>178</sup> Идея исходит из оригинального текста Шекспира. В первой сцене четвертого действия ведьмы варят адское зелье в котле и на вопрос Макбета отвечают, что заняты «*A deed without a name*», то есть буквально тем, для чего нет имени (в переводе М. Лозинского «неизречимым делом»). Впрочем, в трагедии Шекспира и ранее встречался схожий речевой оборот, на который, как можно заметить, ссылается Шаррино в цитируемом предисловии. Найдя убитого Дункана, Макдуф восклицает (II, 3): *O horror, horror, horror! Tongue nor heart / Cannot conceive nor name thee* (в пер. М. Лозинского: «О ужас, ужас, ужас! Ни сердце, ни язык / не в состоянии постигнуть и назвать тебя!»).

<sup>179</sup> *Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura...* Op. cit.

<sup>180</sup> *Болдырев И.* Тайна и сообщество: место истории в «Элевсине» // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/3/tajna-i-soobshhestvo-mesto-istorii-v-elevsine.html> (дата обращения: 07.12.2023).

рического рассуждения «об утрате целостности, о выхолащивании субстанциальной и имманентной полноты общей жизни»<sup>181</sup>. Логику гегелевского «Элевсина» определяет парадокс невыразимости: хотя речь и не может быть адекватным средством представления абсолюта, но все же требуется клятва молчания о достигнутом откровении. Посвященные, чувствуя беспомощность языка, молчат, чтобы не осквернить то высшее, что им открылось. Подобно тому, как у Гегеля поэтическое, которое в самом акте высказывания приравнивается к тайне или истине и соединяется с коллективным как единственной формой своего становления, так и звуковая репрезентация воображаемого в шарриновском «Макбете» может мыслиться в виде, используя выражение Беньямина, «откровения, соразмерного тайне». Однако, если в «Элевсине» язык бессилен и тайна откровения интерпретируется в философско-исторической перспективе «ожидания грядущего сообщества посвященных»<sup>182</sup>, то для Шаррино, напротив, *музыкальный язык* обладает своей собственной силой и способностью порождать «чистые иллюзии». «Макбет» Шаррино, равно как и другие его театральные работы, не ориентируется на союз будущих идеальных слушателей. «Экология слушания» здесь и сейчас формирует слуховой опыт, необходимый для очищения ушей от накипи повседневности и обострения восприятия. В театре Шаррино видит важную социальную функцию: «Это собрание. Вы можете слушать музыку дома в одиночестве с великолепными средствами звуковоспроизведения, но театр — это сопричастность, и он важен для размышлений о личности каждого. Вот почему у композитора есть более важные обязанности в театре: он может заниматься там социальной работой»<sup>183</sup>.

«Элевсин» резонирует с ритуальным аспектом оперы, который заявляет о себе не только в последовательности символических действий, отмеченных в сценических инструкциях, но также в вербальном и музыкальном слоях. Сцена с ви-

<sup>181</sup> Болдырев И. Тайна и сообщество... Цит. изд.

<sup>182</sup> Там же.

<sup>183</sup> Vilarem L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino: Entretien avec le compositeur S. Sciarrino // Altamusica.com. URL:<http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=3420&DossierRef=3057> (accessed: 07.12.2023).

дением кинжала и последующим ритуальным убийством петуха включает два латинских изречения, пропеваемых хором: *In hoc fortitudo brachii tui* («В этом сила руки твоей») и *Ante faciam tuam ibi mors* («Перед лицом твоим смерть»). Изречения эти были заимствованы из книги *De cerimoniis magicis*<sup>184</sup>, которая приписывалась Корнелиусу Агриппе и считалась четвертым томом его «Оккультной философии», но была признана учеными апокрифом. «Книга заклинаний» представляет собой посвящение в церемониальную магию и включает магические формулы для вызова добрых и злых духов. Указанные изречения встречаются в главе, посвященной пентаклям и знакам, где их предлагается вписать в пентаграмму для победы или мести над врагами. В тексте Агриппы дается отсылка к Псалму 5, но в действительности этот псалом не содержит подобных строк. По мнению Джозефа Х. Петерсона<sup>185</sup>, фразы восходят к книге Пророка Аввакума: *cornua in manibus eius: ibi abscondita est fortitudo eius. Ante faciem eius ibi mors* (3: 4–5) («трубы в руках Его; здесь сокрыта сила Его. Смерть предстанет перед лицом его»<sup>186</sup>).

Смешение священного и магического, религиозного и оккультного находит свое продолжение в музыке, искусно стилизованной Шаррино под григорианское песнопение (см. *рис.* 22). Монодия заклинания, построенная на четвертом псалмовом тоне, появляется посредством «окон». Обычно композитор использует в партитуре вертикальные пунктирные линии, чтобы визуальным образом выделить эти пространственно-временные «трещины». Непредсказуемость их появления, позволяющая музыкальному повествованию избегать четких композиционных схем, тем не менее, вовсе не отрицает наличия определенной конструктивной логики при использовании «оконных форм».

<sup>184</sup> Henrici Cornelii Agrippae liber quartus de occulta philosophia, seu de cerimoniis magicis. Cui accesserunt, Elementa magica Petri de Abano, philosophi, Marburg, 1559. В Италии книга выходила под названием «Il libro del comando. Magia cerimoniale. L'evocazione degli spiriti». A cura di Jorg Sabellicus. Edizioni Mediterranee. Roma, 1977. Возможно, Шаррино был знаком с изданием 1977 года или переизданием 1983 года.

<sup>185</sup> Джозеф Х. Петерсон (Joseph H. Peterson) — автор книг по эзотерике, переводчик множества старинных эзотерических и религиозных текстов. В 1995 году он создал веб-сайты: [avesta.org](http://avesta.org) и [esotericarchives.com](http://esotericarchives.com), чтобы поделиться обширной коллекцией редких эзотерических документов с широкой аудиторией. См. цифровую версию издания Джозефа Х. Петерсона, где текст книги псевдо-Агриппы представлен в одновременном изложении на латинском и английском языке с комментариями Петерсона: <http://www.esotericarchives.com/agrippa/agrippa4.htm#chap6> (дата обращения: 07.12.2023).

<sup>186</sup> В русском синодальном переводе эта фраза звучит так: «от руки Его лучи, и здесь тайник Его силы! Пред лицом Его идет язва...».

Macbeth

*p* *pp* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *pp* *p* *ppp* *pp*

I - o va-do... va - do... Oh, non u-dir-lo non non u-dir - lo Dun-can ques-to suo-no

S.

Ms.

C.

T. *mp* *mp* *mp*

AN- AN - TE AN - TE FA-

Bar. *mp* *mp* *mp*

AN- AN - TE AN - TE FA-

B. *pp* *ppp* *ppp*

AN- AN - TE AN - TE FA-

2 3 4

Macbeth

*f* *f* *pp* *mp* *f* *ppp* *mf* *p*

I - o va-do... Oh, non u - dir - lo

S. *pppp* *pppp* *ppp* *ppp*

-TE FA-CIAM TU- FA-CIAM TU-AM -CIAM TU-AM TU-AM

Ms. *ppp* *ppp* *ppp*

TU-AM -CIAM TU-AM TU-AM

C. *ppp* *ppp*

TU-AM TU-AM

T. *mp* *p* *p*

AN - TE FA-CIAM -TE FA-CIAM TU- FA-CIAM TU-AM -CIAM TU-AM TU-AM

Bar. *mp* *p* *p*

AN - TE FA-CIAM -TE-FA-CIAM TU- FA-CIAM TU-AM -CIAM TU-AM TU-AM

B. *pp* *ppp* *ppp* *pp* *pp* *R*

AN - TE FA-CIAM -TE FA-CIAM TU- FA-CIAM TU-AM -CIAM TU-AM TU-AM

5 4 4 3 2

Macbeth

Dun - can que - - - sto suo - no 7

S.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

Ms.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

C.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

T.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

Bar.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

B.

-AM AN - - - TE FA-CIAM TU-AM I-BI MORS

1

Рис. 22. С. Шаррино. «Макбет», Акт 1, сцена 3. Фрагмент партитуры (партии хора и Макбета), такты 54–59

Возвращаясь к монологическому заклинанию из 3 сцены 1 акта «Макбета», обратим внимание на следующее. Аддитивный принцип организует «входы» первой половины фразы заклинания. Вторая половина подчиняется субтрактивным процессам, в результате чего образуется палиндромная симметрия по числу звуков в «оконных» модулях. В мелодической линии также образуется частичная симметрия (сравните слоги AN-, т. 54 и TUAM, т. 57) и одновременно признаки неточного ракохода (начиная с –TE FACIAM TU-, т. 56). В следующем «окне» фраза прозвучит полностью (т. 59).

По мнению Т. Бишопа, интонированные заклинания придают сцене «атмосферу пародийного ритуала <...>, вызывая магические силы как давление на действие»<sup>187</sup>. С. Кларен видит здесь игру с идеей, что сама «оперная сцена может быть

<sup>187</sup> Bishop T. Macbeth: three nameless acts (after Shakespeare): by Salvatore Sciarrino // The Shakespeare International Yearbook. 13: Special Section, Macbeth / hrsg. von Tom Bishop, Alexander C. Y. Huang. Burlington: Routledge, 2013. P. 208. Бишоп сравнивает содержимое котла шекспировских ведьм, этот «бриколаж маргинального», с исследованием Шаррино возможностей и границ музыкального звука. Ассимиляция действий «вещих сестер» и звуковой партитуры заставляет его предположить, что оперу можно смотреть «так, как будто она написана или разыграна с точки зрения ведьм» [ibid.].

реальной сценой жертвоприношения и заклинания»<sup>188</sup>. Таким образом, ритуал занимает в «Макбете» Шаррино некое промежуточное пространство, взаимодействующее как с персонажами и событиями, так и со зрителями. Когда Голоса поют в сцене с призраком Банко: *Accorrete a specchiarvi in quest'orrore* / «Торопитесь взглянуть на свое отражение в этом ужасе», то они равно обращаются ко всем присутствующим в зале по обе стороны рампы.

#### 1.4. Шаррино и традиция в «Макбете»: «жертвоприношение отцов»

В приведенном выше эпизоде отчетливо дает о себе знать третий слой «стереоскопической» драматургии «Макбета», раскрывающий взаимоотношения Шаррино с традицией, которую он понимает чрезвычайно широко, как «непрерывную традицию от Монтеверди к Штокхаузену»<sup>189</sup>. Интересно, что аспект этот имеет прямую связь с тем же гегелевским «Элевсином». Как известно, интерес Гёте, Шлегеля, Гёльдерлина, Гегеля и других немецких поэтов и философов к культуре Древней Греции послужил отправной точкой развития философской мысли романтизма. Однако возрождение «золотого века» было немислимо и это осознавалось ими как разрыв символической связи, как «осознанная утрата абсолютной имманентности, полноты прежнего мира»<sup>190</sup>. Тому фону, который составляют рассуждения «Элевсина», позже, в «Феноменологии духа» Гегель даст развернутое объяснение: «Упование на вечные законы богов угасло точно так же, как умолкли (*verstummt*) оракулы, предвозвещавшие особенное. Статуи теперь — трупы, покинутые оживотворяющей душой, как гимны — слова, вера в которые прошла <...> Они теперь то, что они суть для нас, — сорванные с дерева прекрасные плоды, благосклонная судьба предоставила их нам, как девушка предлагает такие плоды; судьба не дает действительной жизни их наличного бытия, того дерева, которое их приносило, той земли и тех стихий, которые составляли их субстанцию, того климата, который со-

<sup>188</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth. Textfassung, szenische Dramaturgie und musikalische Realisation bei Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition text + Kritik, 2019. S. 65.

<sup>189</sup> Cassin A. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin (In Conversation) // The Brooklyn Rail. 2010. Oktober 6th. URL: <https://brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (accessed: 07.12.2023).

<sup>190</sup> Болдырев И. Тайна и сообщество... Цит. изд.

здавал их определенность, или той смены времен года, которые управляли процессом их становления. Таким образом, с произведениями этого искусства судьба не дает нам их мира, не дает весны и лета нравственной жизни, в которой они цвели и зрели, а дает лишь туманное воспоминание об этой действительности»<sup>191</sup>. Слова, из которых ушла жизнь и которые превратились в «иссохшие знаки» — это «прах и пепел», и все усилия человеческой деятельности превращаются в копание в «пыли», однако «прах» жаждет памяти...

Отношения Шаррино с традицией, которые сам композитор определяет, как вызов и преодоление, имеют в своей основе ту же идею. Когда Шаррино говорит о том, что следование академическим правилам приведет к смерти, к равенству поколений во времени, где «я равен своему отцу, я равен своему сыну»<sup>192</sup>, то в этих рассуждениях слышны отголоски гегелевской мысли о подмене внутренних стихий одушевляющей действительности «обширным лесом мертвых стихий их внешнего существования»<sup>193</sup>. «Восхищайтесь моделью, чтобы вступить в состязание с нею, но не копируйте ее, чтобы проиграть ей»<sup>194</sup>, — убеждает маэстро. Задача композитора, по его мнению, заключается не в том, чтобы изобретать что-то новое, а в том, чтобы дать новые перспективы языку и мысли. Практически в каждой театральной работе Шаррино можно встретить отсылки к известным музыкальным произведениям, смысл включения которых обусловлен созданием «третьего измерения, воображаемой перспективы»<sup>195</sup>. В этой связи особый интерес представляют те музыкальные цитаты, которые композитор включает в сцену с призраком Банко в «Макбете», поскольку они образуют параллельный истории кровавых преступлений и бесконечного цикла насилия смысловой план.

Цитированные фрагменты, которые вторгаются в оперу через «окна» и которые производят двойственное впечатление, в первую очередь, в силу резкого стилистического контраста — тема Командора из оперы «Дон Жуан» Моцарта и Ария

<sup>191</sup> Гегель Г.Ф.В. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 379–380.

<sup>192</sup> Vilarem L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino... Op. cit.

<sup>193</sup> Гегель Г.Ф.В. Феноменология духа... Цит. изд. С. 380.

<sup>194</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 53.

<sup>195</sup> Sciarrino S. Cadenzario per orchestra con solisti. Nota dell'autore... Op. cit.

Ренато *Alla vita che t'arride* из оперы «Бал-маскарад» Верди. Сцена появления призрака Банко находится в прямой аналогии с появлением призрака Командора, воплощающего идею возмездия, поэтому смысл включения первой цитаты кажется поверхностно очевидным настолько, что превращается в свою полную противоположность: вместо ужаса возникает едва ли не комическое впечатление, во всяком случае сцена приобретает явный иронический оттенок. Шаррино адаптирует для своего инструментального ансамбля моцартовскую тему, разрывая ее почти в буквальном смысле на куски (см. рис. 23). Сохраняя тональность, темп и фактуру фрагментов оригинала (первые два аккорда заимствованы из финала, остальные — из увертюры), композитор ритмически уменьшает их в два раза. Эта, казалось бы, незначительная деталь, тем не менее, играет важную роль в восприятии цитаты, которая утрачивает весомость и «силу духа» оригинала и звучит как ее «тень».

Связь вердиевской цитаты с анализируемой сценой «Макбета», на первый взгляд, кажется еще более поверхностной: с одной стороны, сама ситуация праздничного банкета, а с другой — фигура Ренато<sup>196</sup>, который становится убийцей своего друга графа Рикардо. Ария *Alla vita che t'arride* (1 сцена 1 д.), хотя и опирается на бодрый танцевальный ритм не то болеро, не то полонеза, полна благородства и сдержанности. Ренато предостерегает Рикардо от беспечного отношения к своей собственной жизни, ведь от нее зависит благополучие страны и судьбы тысяч людей:

*Alla vita che t'arride*<sup>197</sup>  
 Di speranze e gaudio piena,  
 D'altre mille e mille vite  
 Il destino s'incatena!  
 Te perduto, ov'è la patria  
 Col suo splendido avvenir?  
 Ma sarà dovunque, sempre  
 Chiuso il varco alle ferite,  
 Perchè scudo del tuo petto  
 È del popolo l'affetto?  
 Dell'amor più desto è l'odio  
 Le sue vittime a colpir.

С жизнью, что улыбается тебе<sup>198</sup>  
 С надеждой и безмерной радостью,  
 Судьбой связаны еще  
 тысячи и тысячи жизней!  
 Если потеряем тебя, что станет с Родиной  
 и ее прекрасным будущим?  
 Но разве везде, всегда  
 Защитит тебя от ран  
 Щит твоей груди —  
 Людская любовь?  
 С пламенной любовью  
 Ненависть поражает свои жертвы.

<sup>196</sup> В первоначальном варианте оперы действие происходило в Швеции, и персонаж носил имя Анкарстрема.

<sup>197</sup> Строчки и слоги, использованные Шаррино, выделены курсивом.

<sup>198</sup> Перевод мой. — А. Ч.



Как и в первом случае, с цитатой Моцарта, Шаррино сохраняет основные параметры оригинала (тональность и фактуру), но облегчает инструментальный состав до струнного квартета (скрипка, альт, виолончель, контрабас с эпизодическими включениями басового кларнета, тенорового саксофона и валторны) и делает двукратное ритмическое уменьшение фрагментов, вследствие чего возникает ощутимый темповый сдвиг. Сдержанность и величавость из цитируемого материала «испаряются», на первый план выдвигается легковесно-танцевальное начало (см. *рис. 24*). Вырванные из контекста и исполненные в задорном тоне, строчки из арии Ренато, по верному замечанию С. Кларена, «высмеивают надежду Макбета уничтожить семью Банко»<sup>199</sup>, особенно в тот момент, когда призрак Банко начинает множиться<sup>200</sup> и один из его двойников поет с ним в унисон.

Ироническая оптика подчеркивает дистанцию шарриновского «Макбета» как от шекспировского оригинала, так и от концепций Верди и Блоха. Как остроумно замечает Т. Бишоп: «Как будто только мертвецы, обладающие внутренними знаниями о самих себе, имеют доступ к музыкальным и драматическим темам прошлого, включая даже потенциал для особой иронии»<sup>201</sup>.

Макбет Шаррино говорит призракам Банко: «Ты слишком похож на него. Уходи! И ты тоже! Хватит... твоя корона ослепляет меня. О, ужасное зрелище ... Аполлон, весь в крови, улыбается мне». В оригинальном тексте Шекспира, естественно, нет никакого Аполлона. Вот как объясняет сам композитор сцену с призраком в предисловии к партитуре «Макбета»: «Что чувствует Макбет, когда появляются призраки его жертв? Вот тени мелодрамы, обретающие форму в наших ушах. Между пирами и банкетами, обычным фоном призраков и заговоров, расцветают некоторые краеугольные камни нашей мысли. Так вот, в бреду Макбета Банко становится Аполлоном, эмблемой поэтов и музыкантов. Вот почему музыкальные могилы исторгают Моцарта, исторгают Верди. Мы встречаем разодранных на кусочки, испачканных отцов, которым каждый день должны бросать вызов. Кто из нас осмелится обнулиться, чтобы отождествить себя с Макбетом, хотя бы немного?»<sup>202</sup>.

<sup>199</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 75.

<sup>200</sup> Имеется в виду сценическая ремарка в либретто: «Призрак множится. Последний несет в руках зеркало».

<sup>201</sup> Bishop T. Macbeth: three nameless acts... Op. cit. P. 212.

<sup>202</sup> Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura... Op. cit.

The musical score for measures 64-72 of Act 2, Scene 2 of Macbeth includes the following parts and markings:

- Spectro:** Lyrics: "Mac - - - - - beth, Mac-beth! Mac - - - - - beth, Mac - - - - - beth" with dynamics *pppp*, *mf*, *f*, *ppp*, *mf*, *mp*.
- Macbeth:** Lyrics: "Ban-quo" and "Non puo - i - non" with dynamics *mf*, *pp*, *f*, *p*, and performance instruction "(SUSURRO)".
- Fl. in Do:** Dynamics *pp*, *f*, *p*.
- C.i. / Cl.b. / Sax.br. / Fg. / Cr. / Trb. / Trbu. / Cel.:** Dynamics *f*, *p*, *pp*, *f*, *p*. Performance instructions: "stop con la lingua" (repeated in C.i., Cl.b., Sax.br., Fg., Cr., Trb., Trbu.).
- Cr. / Trb. / Trbu. / Cel.:** Performance instructions: "senza sord.", "ord. sulla pelle", "arco pont.", "ord.", "pizz. pont.", "(arco) ord.", "fermare l'arco" (repeated in Vno, Vla, Ve, Cb.).
- Dynamic markings:** *pppp*, *mf*, *f*, *ppp*, *pp*, *f*, *p*.

Рис. 23. С. Шаррино. «Макбет». Акт 2, сцена 2. Фрагмент партитуры (партии инструментов, расположенных в оркестровой яме, партии Макбета и Призрака), такты 64–72

Spettro II

Spettro

Macbeth

1. Fl. in Do

2. Fl. in Do

C. I.

Cl. b.

Sax. br.

Fg.

Cr.

Trb.

Trbu.

Vno

Vla

Vc

Cb.

que vit - ti-me a col-pir. Te per-du-to ov' e - la pa - tria?

d'al - tre mil - le e mil - le vi - te il de-si - no sue vit - ti-me a col-pir. Te per - du - tria, te per-du-to ov' e - la pa - tria col suo splen-di-do av-ve-

So - - - mig-li troppo a lu-i Va vi - al Va vi - al Va via, va via! Va vi - al!

ord.

stop con la lingua

stop co - la lung

Рис. 24. С. Шаррино. «Макбет», Акт 2, сцена 2. Фрагмент партитуры (партии инструментов, расположенных в оркестровой яме, партии Макбета, Призрака 1 и Призрака 2), такты 142–146

Развивая эту мысль в различных интервью, Шаррино поясняет, что «отцы нашей традиции» — это то, «что нас оккупирует; они — призраки, с которыми мы должны рассчитаться, которые должны быть уничтожены нами»<sup>203</sup> для того, чтобы освободиться от них. «В этом, — продолжает композитор, — заключается и другой фактор: агрессивность творческого акта. В конце концов, Макбет — это каждый из нас, и, возможно, Банко символизирует музыкальных идолов, которых я ем день за днем, чтобы уничтожить их и утолить свой голод»<sup>204</sup>.

Сама возможность отождествления полководца Макбета с Художником, творческой личностью, равно как и «беспечность» сопоставления политического убийства и агрессивности творческого акта шокирует некоторых исследователей. «Шаррино играет с идеей отождествления себя с Макбетом, который теперь вдруг означает не только “механизм власти”, который “как таковой (...), когда он становится навязчивой идеей, всегда разрушает человеческую жизнь”, но и новое художественное начало»<sup>205</sup>, — с некоторым смущением констатирует С. Кларен. Не будем забывать, однако, что образ Макбета является амбивалентным уже в самой трагедии Шекспира. Талантливый полководец, смелый и честный, Макбет по природе своей не является преступником. Леди Макбет, размышляя о качествах мужа, говорит, что он слишком пропитан «молоком человеческой доброты» (*the milk of human kindness*) для того, чтобы избрать кратчайший путь к престолу. Этот «недостаток», который в глазах Леди Макбет делает его слабым, является основой его человечности и причиной душевных мук. В сознании Макбета происходит смешение разных ценностей, средоточием которых является идея человеческого достоинства. На упреки в нерешительности, Макбет отвечает жене (I, 7):

I dare do all that may become a man;  
Who dares do more is none.

Я смею все, что можно человеку.  
Кто смеет больше, тот не человек.

Леди Макбет убеждает его, что убийство сделает его тем, кто более, чем человек. Возвыситься как человек, стать более, чем человеком — вот основная цель Макбета, которая приведет его, как известно, к своей полной противоположности.

<sup>203</sup> Цит. по: Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 77.

<sup>204</sup> Vinay G. Interview: Die Konstruktion der unsichtbaren Arche... Op. cit. S. 18.

<sup>205</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 77.

На полюсе, диаметрально *the milk of human kindness*, стоит *vaulting ambition*, которое только и подстегивает волю Макбета (I, 7):

I have no spur  
To prick the sides of my intent, but only  
Vaulting ambition, which overleaps itself  
And falls on the other.

Мне волю  
Пришпорить нечем, кроме честолюбья,  
Которое, вскочив, валится наземь  
Через седло.

Т. Ковалевская отмечает: «английское “overleaping itself” означает, что честолюбец замахнулся на то, что ему в принципе не дано, сколько бы он ни старался. “Как ни старайся, выше головы не прыгнешь”. Тема *overleaping* тесно связана с темой *overreaching* — чрезмерных притязаний, которые неизбежно потерпят крах <...> *Overleaping*, как и *overreaching*, говорит прежде всего о том, что человек обречен на поражение, стремясь к тому, что выше назначенного ему удела, и ведет его к неминуемой гибели именно *ambition*»<sup>206</sup>.

На наш взгляд, *ambition* — и есть то связующее звено между историей алчности к власти, «жрущей без смысла то, чем живешь сама» (Шекспир) и «жертвоприношением духов нашей лирической традиции» (Шаррино). Во многих своих интервью итальянский композитор говорит о соблазне эфемерного: «Мир переоценивает аспекты, дающие гарантии надежности существования, но которые на самом деле эфемерны. <...> истинно эфемерны ... те объекты, к которым мы привязаны, знаки власти, денег, которые, как мы себя обманываем, могут остановить течение времени и которые, напротив, составляют драму и катастрофу нашего существования. Многие художники поддавались соблазну эфемерного»<sup>207</sup>. Признавая сильную эгоцентричность каждого художника Шаррино призывает «уметь принимать себя, а не только свои амбиции, потому что есть место для каждой личности, для великих и для маленьких художников...»<sup>208</sup>. В этом смысле мы можем лишь частично согласиться с позицией С. Кларена, который утверждает, что в сцене с призраком Банко, этим окровавленным Аполлоном, который символизирует музыкальные образцы прошлого, Шаррино создает «великую, трагическую метафору

<sup>206</sup> Ковалевская Т.В. Понятие *ambition* в трагедиях Уильяма Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Король Лир») // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2012. № 18 (98). С. 140–141.

<sup>207</sup> Persichilli S. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino // Susanna Persichilli: sito ufficiale. URL: <http://www.susannapersichilli.it/salvatore-sciarrino.html> (accessed: 07.12.2023).

<sup>208</sup> Ibid.

того, что ему, как Макбету не удастся разрушить традицию, но традиция эта, как умноженный Банко, могущественна и переживет его полностью невредимой»<sup>209</sup>. Действительно, образ Банко-Аполлона, который дублируется сценически, символически (в виде зеркала, отражающего сплошную вереницу королей(=композиторов) и на музыкальном уровне (через цитаты), образует метафору великой Традиции, но отнюдь не трагического свойства. Вернее, трагической она является для Макбета-короля, потому что его род не будет править и для Макбета-художника, потому что его желание поставить себе памятник оказывается иллюзией. Обнулить себя и обнулить традицию, так же как быть собой и утверждать свое «Я» — это не одно и то же. Шаррино не боится отождествить себя с Макбетом, но до известного предела, ведь сам итальянский композитор стремится не к уничтожению традиции, но к ее *преобразованию*. Концепция музыкального языка с нуля, *tabula rasa*, провозглашенная и осуществленная послевоенным авангардом, по его мнению, ошибочна. Неслучайно в предисловии он замечает, что одиночество Макбета является «материализацией бесплодия и отсутствия идеи»<sup>210</sup>. Поэтому сцена с призраком Банко — это одновременно и мужество признать свои амбиции, и предостережение всем, чье «vaulting ambition, which overleaps itself» желает утвердить свое «Я».

### 1.5. Звуковой образ партитуры

«Макбета» можно было бы назвать «ночной» оперой, поскольку во всех сценах, за исключением *Congedo*, либо в репликах персонажей, либо в авторских пояснениях по оформлению сценического пространства присутствуют отсылки к ночи, так что все здесь — *Lunga la notte che non ha mattino* («долгая ночь, у которой нет утра»). Образ Ночи — сквозной в творчестве Шаррино, о чем свидетельствуют его многочисленные произведения, посвященные ей<sup>211</sup>. В одном из интервью, отвечая на вопрос о том, почему в качестве драматического пространства он отдает такое предпочтение ночи, Шаррино ответил:

<sup>209</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 78.

<sup>210</sup> Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome. Partitura... Op. cit.

<sup>211</sup> *Ai limiti della notte* (1982) для виолончели, *Allegoria della notte* (1982) для скрипки и оркестра, *Autoritratto nella notte* (1983) для оркестра, *La navigazione notturna* (1985–2017) для 4-х фортепиано.

«...ночь представляет собой наше негативное пространство, и это утверждение рождается из сосуществования двух концептов: ночи (которая служит для прояснения повседневной жизни человека) и дня (или обычной дневной жизни). Буквально, ночь — это негативный момент и рефлексия, которая помогает осознанию: человек бдителен и хорошо предрасположен к слушанию, поскольку тревога утончает восприятие. Более всего меня интересует место встречи ночи и дня, чтобы понять, что есть ночного и неясного в дневных действиях: как могут быть “ночными” убийство, иррациональность, страх или другие действия, которые кажутся дневными, но раскрывают свою отрицательную или иррациональную ночную ценность, и, наоборот, обнаружить то, что есть яркого в нашем восприятии ночи»<sup>212</sup>.

Ночная атмосфера определяет общий динамический профиль оперы, гипнотизирующую «космофонию тишины», которую М. Анджус поэтично сравнивает со стеклянной стеной, «сквозь которую проступают несколько слоев событий»<sup>213</sup>. В партитуре «Макбета» динамика является ключевым фактором для создания атмосферы ужасов и страхов. В одном из интервью композитор, говоря о важности обычно не признаваемых традицией значительными параметров музыкального звука, особое внимание обращает на силу звучания: «Интенсивность <...> сигнализирует мне относительную близость звукового объекта. *Pianissimo* — это нечто далекое, *forte* — что-то близкое. Особая связь между звуковым объектом и нами определяется его интенсивностью. Чтобы понять важность этой функции, мы можем посмотреть на психофизические реакции слушателей: когда звук очень громкий (это может быть пассаж в симфонии или приближающийся грузовик), тело человека реагирует так, как будто оно ощущает опасность. Вот как мы устроены. На протяжении веков люди во всех культурах связывали громкий, близкий звук с опасностью и тихий, отдаленный со спокойствием»<sup>214</sup>. В этом высказывании важна ориентация на психофизиологический резонанс источников звука, которая приводит к поразительным результатам в сцене пира. Поддерживая низкий динамический уровень большую часть оперы и обостряя тем самым восприятие, Шаррино погружает

<sup>212</sup> *Guerrasio F.* Salvatore Sciarrino: entre esprit de la tradition et esprit contemporain. Interview de Francesca Guerrasio avec le compositeur Salvatore Sciarrino. URL: <https://www.resmusica.com/2007/05/07/salvatore-sciarrino-entre-esprit-de-la-tradition-et-esprit-contemporain/> (accessed: 07.12.2023).

<sup>213</sup> *Angius M.* Come avvicinare il silenzio... Op. cit. P. 204.

<sup>214</sup> *Cassin A.* Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin... Op. cit.

слушателей в моменты появления призрака в почти непереносимую на физиологическом уровне акустическую атмосферу: *ff* и *fff* звучат обертоновые флейтовые кластеры, «плавающие» флажолеты струнных, непрекращающийся гул металлической пластины, тремоло большого барабана и там-тама. Композитор заставляет нас разделить вместе с Макбетом ужас слуховых галлюцинаций с настойчивым желанием избавиться от этой лавины шума, заткнуть уши, и испытывая при этом настоящее облегчение в короткие минуты перемещения в другое психоакустическое измерение. Таким образом слуховая драматургия детерминирует процессы интериоризации театрального в музыкальное и создает воображаемые образы потрясающей силы.

Ночь пронизана звуками окружающей среды: шорохами, скрипами, вздохами, голосами ночных насекомых и птиц, гулкой тишиной. Но ночь является также метафорой сумеречной зоны сознания, где размыта граница между реальным и ирреальным. Ночная атмосфера оперы вызывает чувство пространственно-акустической дезориентации внутри «галлюцинаций сна и галлюцинаций реальности», возникающее благодаря удивительной звукописи партитуры.

Оркестр «Макбета» состоит из двух больших ансамблей, один из которых (15 музыкантов) расположен в оркестровой яме, а другой (9 музыкантов) — на сцене. Оба имеют, в общем, идентичный состав, с довольно обширной группой ударных инструментов каждый. Взаимодействие между инструментами ансамблей определяется различными комбинациями совместного звучания от синхронного до запаздывающего, создающего разнообразные эхо-эффекты, «так что кажется, будто схожие звуки исходят из разных точек пространства и пересекаются друг с другом»<sup>215</sup>. В крупном плане можно выделить 4 типа ансамблевой коммуникации:

- 1) Репликация — синхронное исполнение схожего материала;
- 2) Гомофония — распределение разных форм одного материала;
- 3) Полифония — одновременное исполнение разных темброво-фактурных пластов;

---

<sup>215</sup> *Bishop T. Macbeth: three nameless acts... Op. cit. P. 208–209.*



4) «Эхо» и реверберация — исполнение с запозданием и наложением одного и того же или схожего материала.

«Макбет» содержит два чисто инструментальных номера, расположенных перед батальными сценами 1 и 3 актов: это небольшая прелюдия, открывающая оперу, и интермеццо с загадочным названием *La perfidia* («Коварство»), добавленная Шаррино перед премьерой. Прелюдия играет важную смысловую и конструктивную роль в опере. Она построена на нетипичном для стиля композитора материале и «кажется своего рода поклоном традициям итальянской оперы»<sup>216</sup>. В ее основе лежат три инструментальных *motto*, состоящие из 3-х звуков, исполняемых тромбоном *senza tempo*. Центром каждого является *gis (as)*, и общая траектория интервального движения *motti* идет по пути симметричного «растяжения» начального мотива (см. рис. 25). Едва слышное (*pppp*) тремоло по листу нержавеющей стали (*lastra*) с последующим глиссандо формирует «ореол» каждого звука.

**Senza tempo (♩ =)**

The score for 'Senza tempo' consists of two staves. The top staff is for 'Lastra sul palco' and the bottom for 'Trombone in orchestra'. The Lastra part features a tremolo of three notes (G, A, G) marked *pppp*, with a 'gliss. lento' line above it. The Trombone part plays a triplet of notes (G, A, G) marked *f*. The text 'alone del Trombone' is written between the staves. The tempo is 'Senza tempo' with a quarter note equal to one beat.

**Motto 1 (тт. 1–2)**

The score for 'Motto 1' consists of two staves. The top staff is for 'Lastra sul palco' and the bottom for 'Trombone in orchestra'. The Lastra part features a tremolo of three notes (G, A, G) marked *pppp*, with a 'gliss. lento' line above it. The Trombone part plays a triplet of notes (G, A, G) marked *f*. The tempo is 'Senza tempo'.

**Motto 2 (тт. 15–16)**

<sup>216</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 67. С. Кларен справедливо замечает: «Трудно не заметить, что такой способ мотивной работы явно отличается от форм материи и технических приемов, типичных для Шаррино, и в этом отношении представляет собой похожее на цитату инородное тело». Ibid. P. 69.

Lastra sul palco

Trombone in orchestra

pppp

smorz.

<f>

*Motto 3* (тт. 26–27)

Рис. 25. С. Шаррино. «Макбет», 3 *motti*, Прелюдия, фрагмент партитуры

Таблица 7. С. Шаррино. «Макбет», Акт 1, Прелюдия. *Motti* у тромбона и их звуковые «тени»

	Такты	Звуки	Инструменты	Расположение инструментов
<b>Motto 1</b>	1	<b>g</b>	тромбон	в яме
	1	<b>gis</b>		
	2	<b>cis<sup>1</sup></b>		
Звуковая «тень» 1	1	<b>g</b>	валторна	в яме
	1	<b>gis</b>	контрабас (флажолет)	в яме
	2	<b>cis<sup>1</sup></b>	саксофон-тенор	на сцене
Звуковая «тень» 2	5	<b>g</b>	виолончель	в яме
	6	<b>gis</b>	саксофон-тенор	на сцене
	7	<b>cis<sup>1</sup></b>	кларнет	на сцене
Звуковая «тень» 3	8	<b>gis</b>	саксофон-баритон	в яме
	11	<b>cis<sup>1</sup></b>	валторна	в яме
Звуковая «тень» 4	10	<b>gis</b>	саксофон-тенор	на сцене
	13	<b>cis<sup>1</sup></b>	виолончель (флажолет)	на сцене
<b>Motto 2</b>	15	<b>fis</b>	тромбон	в яме
	15	<b>gis</b>		
	16	<b>d<sup>1</sup></b>		
Звуковая «тень» 1	15	<b>fis</b>	саксофон-тенор	на сцене
	17	<b>gis</b>	валторна	в яме
	18	<b>d<sup>1</sup></b>	виолончель (флажолет)	на сцене
Звуковая «тень» 2	19	<b>fis</b>	валторна	в яме
	21	<b>gis</b>	хор	в яме
	23	<b>gis</b>	контрабас (флажолет)	
	24	<b>d<sup>1</sup></b>	саксофон-тенор	
<b>Motto 3</b>	26	<b>f</b>	тромбон	в яме
	26	<b>as</b>		
	27	<b>e<sup>1</sup></b>		
Звуковая «тень» 1	26	<b>f</b>	валторна	в яме
	26	<b>as</b>	кларнет	на сцене
	27	<b>e<sup>1</sup></b>	виолончель (флажолет)	на сцене
	27		«ОКНО»	

Все три *motti*, кроме того, имеют звуковые «тени»<sup>217</sup>, которые, в зависимости от времени своего вступления, образуют эффект либо эха, либо реверберации (см. таблицу 7). В смысловом отношении их можно уподобить эхо-отражениям шекспировского сюжета, порождающим концептуальную многослойность «Макбета» Шаррино.

Еще одним важным элементом является фигура, трижды повторяемая флейтами (две в яме, одна на сцене) с помощью специфического звукоизвлечения. Фактически она представляет собой инструментальный эквивалент вокального модуля Шаррино, в котором *messa di voce* срывается в *parlando*, вызывая образ шепчущихся, но еще невнятных голосов. Идея «немости» получает свое продолжение в одной из звуковых «теней» второго *motto*, когда вступает хор, интонирующий на «осевом» *gis* разные гласные: *и, а, о, е*.

Весь этот материал играет важную смысловую и конструктивную роль в опере, появляясь в сцене пророчества Голосов (акт 1, сцена 2). Музыка прелюдии возобновляется практически с момента своего «обрыва» батальной сценой (поэтому в *motto 3* пропущен первый звук, см. таблицу 8). Шаррино использует «форму окна» для того, чтобы таинственные фанфары и обольстительно-чувственный материал «колдовства» «просвечивали» один сквозь другой. Однако теперь, в сцене пророчества *motti* идут в обратном порядке, а «немые» флейтовые *glissandi* обретают голос в полном смысле слова, превращаясь в хоровые пророчества: «Гламисский тан! Кавдорский тан! Макбет, ты станешь королем!» (см. рис. 26).

The image shows a musical score for three flutes. The top staff is labeled 'Flauto in Do sul palco' and has a dynamic marking of *p*. The middle staff is labeled 'Flauto in Do in orchestra' and has a dynamic marking of *mp*. The bottom staff is labeled 'Flauto contralto in Sol in orchestra' and has a dynamic marking of *mf*. All three staves have the instruction 'soffio ord.' written above them. The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a 'p' or 'mp' dynamic.

Прелюдия, партия флейт (т. 4)

<sup>217</sup> В партитуре некоторые из них обозначены Шаррино как *suono scuro* и *suono d'ombra*.

S. Si - - - gno - re di Gla-mis! Si - gno - re

MS. Si - - - gno - re di Gla-mis! Si - gno - re

C. Si - - - gno - re di Gla-mis! Si - gno - re

T. Si - - - gno - re di Gla-mis!

Bar. Si - - - gno - re di Gla-mis!

B. Si - - - gno - re di Gla-mis!

Сцена 2, партии Голосов (такт 30)

Рис. 26. С. Шаррино. «Макбет», Акт 1, фрагменты партитуры

Таблица 8. С. Шаррино. «Макбет», Акт 1, сцена 2. *Motti* у тромбона и их звуковые «тени»

	Такты	Звуки	Инструменты	Расположение инструментов
<b>Motto 3</b>	27	(f) (пропущен)	тромбон	в яме
	27	as		
	28	e <sup>1</sup>		
Звуковая «тень» 1	27	f	валторна	в яме
	27	as	кларнет	на сцене
	28	e <sup>1</sup>	виолончель (флажолет)	на сцене
Звуковая «тень» 2	31	f	саксофон-баритон	в яме
	32	as (gis)	контрабас (флажолет)	в яме
	33	e <sup>1</sup>	саксофон-тенор	на сцене
Звуковая «тень» 3	34	f	басовый кларнет	в яме
	36	as	саксофон-тенор	на сцене
	37	e <sup>1</sup>	виолончель (флажолет) валторна	на сцене
	39			в яме
<b>Motto 2</b>	41	fis	тромбон	в яме
	41	gis		
	42	d <sup>1</sup>		
Звуковая «тень» 1	42	fis	басовый кларнет	в яме
	44	gis	саксофон-тенор	на сцене
	45		валторна	в яме
	45	d <sup>1</sup>	виолончель (флажолет)	на сцене
Звуковая «тень» 2	46	fis	валторна	в яме

	49	gis	саксофон-тенор кларнет флейта in G скрипка	на сцене на сцене в яме на сцене	
	50		валторна	в яме	
	51		саксофон-баритон	в яме	
	52	d <sup>1</sup>	виолончель (флажолет)	на сцене	
<b>Motto 1</b>	54	g	тромбон	в яме	
	54	gis			
	«ОКНО» (материал «колдовства»)				
	57	cis <sup>1</sup>	тромбон	в яме	
Звуковая «тень» 1	54	g	кларнет	на сцене	
	54	gis	контрабас (флажолет)	в яме	
	«ОКНО» (материал «колдовства»)				
	58	cis <sup>1</sup>	контрабас (флажолет)	в яме	
Звуковая «тень» 2	57	g	валторна	в яме	
	58	gis	кларнет	на сцене	
	61	cis <sup>1</sup>	виолончель (флажолет)	на сцене	
Звуковая «тень» 3	58	g	виолончель (флажолет) флейта in G	на сцене	
	59			в яме	
	60	gis	саксофон-баритон	в яме	
	61	cis <sup>1</sup>	флейта	на сцене	

Наконец, в третий раз фанфарные мотивы, а вернее, их звуковые «тени» появляются в финале оперы, в сцене поединка Макбета и Макдуфа (акт 3, сцена 3). Возвращение батальной сцены и ее музыкального материала, как уже было отмечено выше, превращает всю композицию в непрекращающийся цикл насилия, где «Дункан, Макбет, Макдуф — звенья бесконечной цепи»<sup>218</sup>. «Тени» фанфары с модифицированной интервальной структурой  $g-gis-d^1$  (тт. 23–27) и  $g-as-e^1$  (т. 28) «прячутся» в батальной музыке, следующей сразу за словами Макбета: «Будь проклят тот, кто первым скажет: “Хватит!”». Появление сквозь очередное «окно» первого мотива  $g-gis-cis^1$  (т. 36) приводит к прославлению нового владыки Гламиса и Кавдора. После слов «Макдуф, ты станешь королем!» (т. 44) начинается *motto 3*, которое вновь обрывается (без звука  $e$ ), напоминая о начале оперы. Таким образом, *motti* получают устойчивое образно-смысловое значение (пророческие фанфары или мотив «искушения властью»), а их функционирование подобно лейтмотивной организации в традиционной опере.

<sup>218</sup> Sciarrino S. Macbeth: tre atti senza nome... Op. cit.

Настойчивость, с которой Шаррино привлекает внимание к числу 3 слишком очевидна, чтобы быть случайной: три правителя (Дункан, Макбет, Макдуф), три смысловых плана (сюжетный (по Шекспиру), ритуальный и символический), три акта, три *motti* по три звука трижды появляются на протяжении оперы. Магия числа, с одной стороны, служит еще одной настройкой на ритуал, с другой — отсылает к известным оперным образцам, таким как «Волшебная флейта» Моцарта или «Пиковая дама» Чайковского, в основе которых лежит символика «тройки». Троичная система времени (прошлое, настоящее, будущее) и трехмерное пространство мира, в котором мы живем, кажется, определяют совершенство и притягательность числа 3 для Шаррино, в опере которого пространственно-временные отношения образуют многослойную структуру, затрагивающую акустическую сферу, создаваемую двумя ансамблями, повествование, организованное по принципу «оконной формы», а также визуально-сценический аспект.

## § 2. «От мороза к морозу»

### 2.1. Первоисточник, либретто и круг образов

Опера «От мороза к морозу» (*Da gelo a gelo*) — десятая театральная работа Шаррино. Премьера произведения состоялась 21 мая 2006 года в театре рококо в рамках музыкального фестиваля в Шветцингене<sup>219</sup>.

В основе либретто<sup>220</sup>, автором которого является сам композитор, лежит дневник одной из блестящих японских поэтесс эпохи Хэйан Идзуми Сикибу (X–XI вв.). Биографических сведений о ней сохранилось очень мало, неизвестно и ее настоящее имя. Идзуми — это провинция, наместником которой был ее первый муж Татибана Митисада, а прозвание Сикибу досталось ей от отцовского титула сикибу-но дзе (то есть чиновник Церемониального ведомства). Семья поэтессы относилась к средней аристократии. Детство ее прошло в доме принцессы Сеси, жены

<sup>219</sup> Постановка стала совместным проектом Шветцингенского фестиваля, национальной оперы Парижа и Большого театра Женева. Главные партии исполнили Анна Радзиевска (Идзуми, сопрано), Отто Катцамайер (Принц, баритон), Корнелия Ончиойю (Кормилица, меццо-сопрано), Феликс Уэляйн и Михаэль Хофмайстер (пажи Идзуми и Принца, контртеноры). Постановщиком спектакля стала известный американский хореограф Триша Браун, дирижером — Тито Чеккерини.

<sup>220</sup> Либретто к опере в переводе на русский язык см. в Приложении В второго тома диссертации.

императора Рэйдзея. Идзуми Сикибу прославилась не только своими стихами, но и скандальными любовными связями. Она имела романтические отношения с принцем Тамэтака, а после его скоропостижной смерти у нее завязался роман с его младшим братом принцем Ацумити. Переезд поэтессы в дом последнего наделал в столице много шума и спровоцировал его разрыв с супругой. Историю этой самой большой любви ее жизни Идзуми подробно описала в своем «Дневнике».

«Дневник» Идзуми Сикибу относится к типу «литературных»<sup>221</sup> дневников, в которых реальные факты описываются сквозь призму мыслей и чувств человека и его жизнь, таким образом, предстает как бы «изнутри». Основу дневника составляет любовная переписка между поэтессой и принцем. По традиции того времени влюбленные обменивались пятистишиями вака.

В одном из интервью Шаррино говорил, что ему интересны самые банальные вещи повседневной жизни, а не грандиозные жизненные катастрофы. «Понимание, осознание перехода одного времени года в другое кажется мне более фундаментальным»<sup>222</sup>, — утверждал композитор.

Название оперы — «От мороза к морозу» — отражает не только круговую идею, связанную с представлением о цикличности времен года. Возвращение мороза намекает на другой холод — на исчерпанность отношений и одиночество героев, чья история немного напоминает известную русскую сказку о журавле и цапле. Невозможность любить, одна из сквозных тем опер Шаррино («Лознгрин», «Персей и Андромеда», «Лживый свет моих очей»), получает здесь новую интерпретацию. Размышляя о психологии персонажей, Шаррино писал в авторском комментарии к опере:

«Противоречия пары резко выражены в чередности настроений; почти никогда действие одного не соответствует ожиданиям другого, напротив, кажется, что их поступки исходят из каприза, чтобы вызвать ответную реакцию.

Взаимное невнимание.

Принц начинает ухаживать за Идзуми слишком рано, еще во время траура, который она

<sup>221</sup> В эпоху Хэйан существовали также «нелитературные» дневники. Авторами их были, как правило, мужчины, крупные чиновники. Такие дневники писались обычно на китайском языке, в них подробно описывались придворные церемонии, различные события придворной жизни, погода и прочее.

<sup>222</sup> *Vilarem L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino... Op. cit.*

носит по скоропостижно скончавшемуся принцу Тамэтака; затем он настаивает, чтобы она осталась в его дворце, не думая о возможных последствиях. Он пассивно слушает упреки кормилицы, продиктованные добрыми ли ее намерениями или интригами — неизвестно.

На противоположном полюсе — чувствительность Идзуми, ее страх быть непонятой (типичный для художников), что приводит ее к чрезмерному напряжению, безжалостному нежеланию впускать принца в дом, к ответным реакциям, граничащим с презрением»<sup>223</sup>.

Либретто оперы следует за основными моментами развития любовных отношений главных героев, но в целом является самостоятельным поэтическим произведением. В дневнике Идзуми Сикибу получили отражение события, происходившие на протяжении примерно десяти месяцев. Шаррино изменил их временное расположение. Переписка между поэтессой и принцем в оригинальном тексте начинается с четвертого лунного месяца (то есть в начале лета), а на последних страницах упоминается празднование нового года, который по лунно-солнечному календарю японцев отмечался в начале весны. Дневник заканчивается небольшой сценой между принцем Ацумити и его женой, Госпожой Северных Покоев, собирающейся покинуть дворец. В либретто Шаррино, как следует из названия оперы, отношения влюбленных завязываются с окончанием зимы — наступлением весны. В дом принца Идзуми переезжает следующей зимой, а вся опера заканчивается, или лучше сказать обрывается, причитаниями Кормилицы, которая убеждает Принца остановить отъезд его супруги.

Жанр и структура дневника (фрагментарные записи) определили нарративный модус оперы и оказали влияние на ее композицию. Шаррино дал подзаголовок «От мороза к морозу»: 100 сцен с 65 стихами. Все сцены (композитор обозначает их в партитуре номерами) отделены друг от друга недолгими паузами. Некоторые сцены занимают всего несколько тактов, другие, напротив, довольно продолжительны. Называя «От мороза к морозу» «самым экстремальным музыкально-драматическим предприятием» Шаррино в 2000-е годы, М. Саксер замечает, что это

<sup>223</sup> *Sciarrino S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura. Roma: RAI TRADE, 2006. P. I.*



произведение «отрицает любую традиционную музыкально-драматическую динамику»<sup>224</sup>. По существу, в тот самый момент, когда начинает выстраиваться «сюжет» с традиционными повествовательными структурами, то есть происходит накопление событий (переезд Идзуми во дворец, ее страх и растерянность в чужом месте, отъезд госпожи Северных Покоев, истерика Кормилицы), опера неожиданно обрывается.

«В оригинальном дневнике Идзуми поражает сверхизбыточный эпистолярный характер любовного романа, и я от этого ушел, — объяснял композитор в авторском слове к партитуре оперы. — Стихи очень преобразены по сравнению с оригиналом, в некоторых случаях тема была изменена»<sup>225</sup>. Отдельные стихи из переписки представлены как прямая речь героев в немногих совместных сценах (например, № 18). Встречаются также случаи замены, когда Идзуми в опере поет «песню», принадлежащую в «Дневнике» Принцу, и наоборот (№ 53 и № 54). Довольно часто, как и отмечает композитор, тема стихов получает иное прочтение. Так, например, пятистишие принца Ацумити, которое было положено в основу № 17, в оригинальном тексте намекает на его решение сделать открытой связь с Идзуми Сикибу (чего он, впрочем, не сделает):

«Тайный призыв —  
О, как его ждать мучительно!  
Но с этого дня  
Сможешь слушать ты без помех  
Звонкий голос кукушки...»<sup>226</sup>.

У Шаррино стихи звучат так: «Печальная весенняя кукушка слушает с сегоднешнего дня песню лета», то есть акцентируется ситуация бесплодного ожидания, обиды Принца на молчание Идзуми. Для композитора важными становятся так называемые «сезонные» слова, указывающие не только на смену времени года, но и на психологическое время, которое проходит в тоскливом ожидании новой встречи.

<sup>224</sup> Saxer M. Ein Prozess experimentellen Erprobens. Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* nach Kafkas *Vor dem Gesetz* // Franz Kafka und die Musik / hrsg. von St. Höhne und A. Stašková. Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2018. S. 184.

<sup>225</sup> Sciarrino S. *Da gelo a gelo* (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. I.

<sup>226</sup> Здесь и далее стихотворения и прозаические отрывки из «Дневника» Идзуми Сикибу приводятся в переводе Т. Соколовой-Делюсиной по изданию: *Идзуми Сикибу*. Собрание стихотворений. Дневник / пер. с яп. Татьяны Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2004. 350 с.

Пятистишия вака представляют собой специфическое литературное явление: это зашифрованное послание, в котором «природное» служит фасадом для «человеческого». Проникнуть в поэтику вака и постичь значение отдельных приемов в иноязычной, отличной от Японии, культуре чрезвычайно сложно. В литературной практике на помощь приходят комментарии переводчиков. Поэтому можно себе представить, насколько сложные задачи стояли перед композитором. То, с каким успехом Шаррино выходил из затруднительных ситуаций, можно продемонстрировать на примере № 2.

Отношения между Принцем Ацумити и Идзуми начинаются с того, что он посылает ей через пажа веточку померанца. В «Дневнике» поэтессы это описано так:

«...он сказал: “Передай госпоже вот это и спроси, что она об этом думает?”».

С этими словами Кодонэри извлек цветок померанца, и у меня невольно вырвалось: “Так пахли когда-то...”».

Цветок является поэтическим намеком, на который Идзуми Сикибу сразу же откликается, вспоминая стихотворение неизвестного автора из антологии «Кокин-вакасю»<sup>227</sup>, посвященное умершей возлюбленной. Принц Ацумити таким образом хочет показать ей, что он разделяет ее скорбь по умершему принцу Тамэтака, ведь тот приходился ему братом. Очевидно, что без комментария слушатели весь этот скрытый смысл не поймут. Поэтому Шаррино включил в либретто не только объясняющие слова Пажы («Принц, знаете ли, имеет в виду старинную песню»), но и стихотворную цитату неизвестного автора в своей литературной обработке<sup>228</sup>:

«Запах цветов померанца  
Напоминает рукава того,  
Кто больше не вернется».

Как и в предыдущих театральных работах, основанных на собственных либретто, композитор использует методику «тропирования» исходных текстов, комбинируя по-своему фразы и слова, расставляя другие акценты, что позволяет создать

<sup>227</sup> «Кокинвакасю» (или сокращенно «Кокинсю») — «Собрание старых и новых японских песен» — одна из крупнейших поэтических антологий, составленная в начале X века по указу императора Дайго.

<sup>228</sup> Предварительно заметим, что стихи, не принадлежащие Идзуми, написаны и в иной музыкальной стилистике, близкой западноевропейской средневековой монодии.

«некое новое единство, которого раньше не существовало»<sup>229</sup>.

Для русскоязычных исследователей анализ либретто оперы представляет сложность в силу тройного перевода, поскольку Шаррино ориентировался на итальянский перевод с японского языка дневника Идзуми Сикибу. Пятистишия вака — это короткие, концентрированные тексты, но композитор делает их, как отмечает Дж. Винай, еще более лаконичными, отбрасывая сложные синтаксические структуры, поясняющие фразы, превращая отрицания в утверждения, используя вместо союзов, выражающих значение каузальности, наречия, короче говоря, продельывает настоящую «ювелирную» работу с текстом не только для создания драматической эффективности, но и для адаптации к своему оригинальному вокальному стилю.

Техника работы с текстом является для Шаррино чрезвычайно важным драматургическим фактором. На примере *Infinito nero* можно было видеть, что динамика композиции формируется за счет сгущения и разряжения многочисленных повторов слов и фраз. Появление новых фраз образует иллюзию движения, в то время как повторы слов тормозят речевой поток, создавая при этом кумулятивный эффект. *Stillicidio di parole* обладает большим семантическим потенциалом. В *Infinito nero* он играл немаловажную роль для представления экстатического состояния главной героини. Повторы слов и фраз встречаются в каждом номере оперы «От мороза к морозу», хотя и не в таком количестве и не с такой скоростью, которые затрудняют восприятие текста. Здесь просачивание слов позволяет постичь игру смыслов, метафор, эпитетов, скрытых значений и в то же время отражает текущие «капля за каплей» дни, приносящие холод, разочарование и одиночество.

## 2.2. Музыкальная драматургия

Как уже отмечалось выше, композиция оперы — 100 сцен, отделенных друг от друга непродолжительными паузами, — представляет собой фрагментарный континуум, прерывистую непрерывность.

---

<sup>229</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 52.

Опираясь на дневник японской поэтессы, Шаррино создает оригинальную четырехуровневую драматургическую структуру. Два первых уровня представляют собой «озвученную» переписку между Идзуми Сикибу и Принцем Ацумити. Психология их отношений образует внутренний план оперы, реализуемый через специфический тип отраженной событийности. Письма главных героев состоят из прозаических и поэтических текстов. Прозаические фрагменты проговариваются двумя флейтистами прямо в отверстие инструмента (в соответствии с их интонацией, зафиксированной в нотном тексте, см. *рис. 27*) для того, чтобы, по словам композитора, «создать почти механический и безличный голос»<sup>230</sup>.

The image shows a musical score for two flutes. The top part is for Flute C (Fl. c. in Sol) and the bottom part is for Flute B (Fl. b. in Do). Both parts are marked 'Prosa (piu lento, liberamente)' and 'p'. The lyrics are: 'Par-la-re con te di co-lui che non e piu... se una se-ra ve-nis-si in se-gre-to da-me?'. The score includes fingerings (3, 5, 6) and dynamic markings.

*Рис. 27.* С. Шаррино. «От мороза к морозу», № 7, такты 18–19, фрагмент партитуры

Стихи, как в письмах, так иногда и произнесенные персонажами во время личной беседы, превращаются в короткие «песни». Шаррино обозначает их в партитуре словом *sanzone* (см. *рис. 28*). Вероятно, идея отталкивалась от одного из значений «вака»: этим словом называли котафуру ута, что буквально переводится как «песня-ответ», «песня-отклик»<sup>231</sup>.

The image shows a musical score for the voice of the Prince. It is marked 'Voce del Principe (Izumi riceve e non risponde)'. The lyrics are: 'Il cu-cu-lo sul ra-mo non mu-ta il can-to'. The score includes dynamic markings (pp, mp, p) and fingerings (3, 5).

*Рис. 28.* С. Шаррино. «От мороза к морозу», № 4, такты 2–6, партия Принца

<sup>230</sup> Sciarrino S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. II. Андреас Хауфф в заметке, посвященной премьере «От мороза к морозу» (в немецком варианте опера получила название *Kälte* / *Холод*), пишет, что «Шаррино сравнивает это звучание с плохим телефонным соединением». Hauff A. Reform des musiktheaters? Salvatore Sciarrinos «Kälte» in Schwetzingen Uraufgeführt // Neue Zeitschrift für Musik. 2006. Vol. 167. Nr. 4. S. 83.

<sup>231</sup> См.: Соколова-Делюсина, Т. Л. От сердца к сердцу сквозь столетия / Т. Л. Соколова-Делюсина // Японская поэзия. СПб.: Северо-Запад, 2000. 661 с.

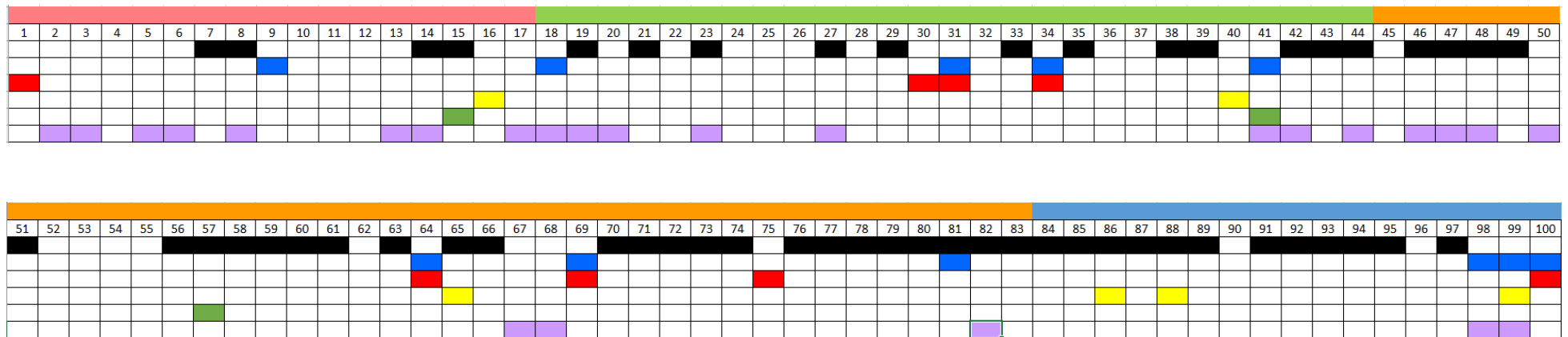
Различие между прозой и «песней» важно для Шаррино еще и потому, что интонационный рисунок последней воспринимается как визуальный знак, ведь поэзия вака была в прямом смысле зримой, тесно связанной с искусством каллиграфии<sup>232</sup>. Ближе к концу оперы количество прозаических фрагментов увеличивается, особенно со стороны Принца (см. *схему 1*). Шаррино акцентирует этот момент на композиционном уровне: если вначале проза понемногу инкорпорировалась в номера, то в дальнейшем, наряду с учащением, она начинает занимать и все большее пространство, так что уже целые номера представляют собой краткие «читаемые» записки (см., например, №№ 70–73, №№ 77–80). Данная стратегия подчеркивает деградацию отношений героев. Она исходит из «Дневника» Идзуми Сикибу и одновременно противоречит ему. В оригинале стихотворения Принца и поэтессы становятся менее сложными в отношении поэтических приемов, но более открытыми и страстными.

Третий драматургический уровень образуют немногочисленные диалоги главных героев в моменты их редких встреч или бесед с другими людьми. Эти диалоги, в противовес психологической линии переписки, формируют внешнее действие, события, складывающиеся в определенный «сюжет» (ночные встречи Идзуми и Принца, переговоры с Пажамы, разговор Принца и Кормилицы, в котором она выражает беспокойство по поводу его ночных походов и т. д.). Диалогические эпизоды составляют динамическую альтернативу статичности эпистолярных сцен (см. *схему 1*). Именно с ними связаны кульминационные точки в развитии действия. К таким кульминационным эпизодам — и по драматическому эффекту, и по протяженности, — можно отнести № 9 (первая встреча Идзуми и Принца), № 30 (разговор Принца с кормилицей), № 41 (встреча Принца и Идзуми после долгой разлуки), № 56 (длинное драматическое соло Идзуми), № 100 (истощные крики Кормилицы, которая требует от Принца, чтобы он остановил отъезд своей супруги).

---

<sup>232</sup> Многие поэты Японии были одновременно выдающимися каллиграфами своего времени.

Схема 1. С. Шаррино. «От мороза к морозу». Семантическое пространство композиционной структуры



Значения цвета:

	весна
	лето
	осень
	зима
	номера, содержащие прозу
	встречи (свидания) Идзуми и Принца
	лейтмотив «дурной молвы»
	музыка «суеты» (анаморфированные цитаты Моцарта и Шуберта)
	стихотворение о «росе»
	мотив воспоминания <i>ricordo</i>

Драматургическая структура получает отражение также и в сценографии, которой Шаррино, вопреки обыкновению, уделяет большое внимание в этой опере. Противник сценического декора, как фактора, отвлекающего внимание слушателей, композитор в этот раз написал довольно развернутое пояснение, в котором дал подробные инструкции сценического оформления спектакля. Согласно его указаниям, сцена разделена на два пространства: слева от зрителя — пространство Идзуми, справа — покои Принца. Когда один из них *молча* читает письмо в своем освещенном пространстве, в этот момент в другой затемненной половине звучит голос человека, написавшего письмо. «Реальная близость и кажущаяся удаленность должны противоречить друг другу», — замечает композитор в предисловии к партитуре<sup>233</sup>. Расстояние между читающим и поющим свое письмо персонажами не только «рисует ментальную топографию оперы, разделяя субъективное восприятие и реальность»<sup>234</sup>, но подчеркивает и психологическую дистанцию между двумя влюбленными, обусловленную обоюдным эгоизмом и неспособностью понять другого. «Эта опера очень драматична именно из-за небольшого контакта между персонажами, — говорил Шаррино в интервью, — они соприкасаются, но остаются на расстоянии. Я боюсь этой парцелляции людей и культуры»<sup>235</sup>.

История двух влюбленных, их взаимного непонимания и отчуждения, разворачивающаяся на фоне смены времен года и ею определяемая, превращается в метафору экологической и социальной катастрофы.

Сильная фрагментация, а также минимум внешнего действия нивелируют чувство времени. В партитуре стоят авторские ремарки, которые дают представление о течении сюжетного времени («три восхода и три заката», «проходят дни, проходят ночи», «через много дней», «спустя долгое время», «десять дней и более проходят, прежде чем она получает сообщение от Принца» и т. д.). Зрители, лишённые таких подсказок, ориентируются на смену времен года, представленную в сценографии. Через два больших проема (окна или двери) в пространствах Идзуми и

<sup>233</sup> Sciarrino S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. II.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Vilarem L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino... Op. cit.

Принца зрители могут наблюдать ускоренный темп уходящих дней, следить за «изменениями объективной и одновременно фатальной погоды»<sup>236</sup>, во власти которой оказываются персонажи, являясь ее своеобразным отражением<sup>237</sup>. Поэтические образы, которые используют в любовной переписке герои и так называемые «сезонные слова» помогают соотнести природные явления с определенным временем года (см., например, строчки Идзуми «грустное осеннее небо, беспокойные облака, сильный ветер», «снег идет каждый год, всем это известно, и все же внове белизна!»). Единство человека и природы — отличительное свойство японской поэзии. Любовные чувства в поэтике вака раскрываются через описание природы так, что не сразу можно догадаться, о чем идет речь — о природном или человеческом. «Японские поэты использовали окружающий их мир как своеобразный арсенал символов, помогающих им в завуалированной форме передать свои чувства адресату с тем, чтобы вызвать у него ответное чувство или даже подтолкнуть его к какому-нибудь действию, — отмечает известный российский востоковед Т. Л. Соколова-Делюсина, автор перевода на русский язык дневника Идзуми Сикибу. — Природное в вака всегда связано с человеческим, человеческое передается через природное, и все средства художественной выразительности <...> рассчитаны на то, чтобы выявить эту нерасторжимую связь природного и человеческого»<sup>238</sup>.

Смена времен года также способствует объединению номеров оперы в четыре больших раздела (см. *схему 1*). Окружающая среда, звуковой природный ландшафт создают еще один драматургический срез, который раскрывается прежде всего оркестровыми средствами.

<sup>236</sup> *Sciarrino S.* Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. II.

<sup>237</sup> В премьерной постановке смена времен года была подчеркнута костюмами персонажей. Художник Элизабет Кэннон создала для главной героини впечатляющие двусторонние кимоно, в которых отразила эмоциональное воздействие цвета. Весна цвета зеленого лайма оборачивалась коралловым градиентом летнего платья. Лиловый шелк с апельсиновой каймой на подоле и рукавах символизировал осень, а зимой оборачивался бледно-голубым сатином. См. подробнее: *Drier M.* Ode to Love. Talk about bridging the cultural divide // *Women's Wear Daily*. 2006. May 23. URL: <https://wwd.com/eye/people/ode-to-love-534801/> (accessed: 07.12.2023).

<sup>238</sup> *Идзуми Сикибу.* Собрание стихотворений. Дневник / пер. с яп. Татьяны Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2004. С. 8.



### 2.3. Оркестровое письмо

Оперы Шаррино 2000-х годов обнаруживают тенденцию к увеличению оркестрового состава. Если театральные работы 1980–1990-х ограничивались инструментальным ансамблем, включающим до 17–18 исполнителей, что обуславливало их камерное звучание, то, начиная с «Макбета» композитор существенно расширяет состав и в количественном, и в качественном отношениях. Оркестр «От мороза к морозу» имеет уже не струнный квинтет, а полноценную струнную смычковую группу, минимальный состав которой образуют 32 исполнителя. То же касается духовой группы, в которой количество деревянных указывает на тройной состав, а медная группа включает 7 исполнителей. Перкуссия содержит 24 инструмента, которые объединяются в три группы и распределяются в разных местах: в оркестровой яме, за сценой и в зрительном зале, позади публики. Список ударных включает редкие для западноевропейской практики инструменты, указывающие на восточную традицию, что вполне объясняется локальным колоритом места действия оперы (см. таблицу 9).

Впрочем, увеличение состава оркестра никак не повлияло на общий динамический профиль оперы, который, как и в предыдущих театральных работах композитора, воплощает «космофонию тишины» (М. Анджус). Так, шумовые ударные в совместном ансамблевом звучании в трех точках пространства используются лишь в двух номерах (№ 30 и № 100), связанных с вторжением внешней силы («чужого мнения») в отношения героев.

Таблица 9. С. Шаррино. «От мороза к морозу». Состав группы ударных инструментов

<b>Перкуссия в оркестровой яме</b>	<b>Перкуссия за сценой</b>	<b>Перкуссия в зале, позади публики</b>
Колокольчики Гунгру (индийские бубенцы в виде браслета на ногах у танцовщиц) Тарелка с заклепками (Ximbau) Колокола Вибрафон Маримба Африканский барабан (Log Drum)	Гунгру (2) Тарелки с заклепками (2) Ластра (2)	Гунгру (3) Тарелки с заклепками (3)

Ластра (1) Колокольная пластина (большая) Там-там 2 больших барабана		
--	--	--

Оркестровые картины природы (№№ 9, 18, 31, 34, 35, 41, 54, 75) становятся важным объединяющим фактором драматургии. Они имеют схожие средства выражения, имитирующие звуки сверчков, пение птиц, дуновение ветра, шум дождя и т. д. Общее пространство, в которое выходит пара во время своих встреч, сопровождается гулом металлических пластин (в оркестровой яме и за сценой). Вариации погоды тесно связаны с развитием отношений между влюбленными. Для Шаррино поэзия вака стала благодатным материалом, позволяющим раскрыть концепцию «экологической музыки» — музыки, которая отражает внутреннюю (ментальное пространство) и внешнюю физическую (природный звуковой ландшафт) реальности в нерасторжимом единстве, точно также, как в японской поэзии одно неотделимо от другого.

The image shows a musical score for the first two measures of the piece 'Otto Morozu' by S. Charino. The score is written for a large ensemble, including percussion instruments (Marimba, Campane, Log drum, Lastra, Gran Cassa) and string instruments (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi). The percussion parts are marked with 'bacch. non troppo dure' and 'ppp'. The string parts are marked with 'ff' and 'pizz. pont.'. The score includes various dynamics and articulations, such as 'smorz. istantaneo' and 'più p. poss.'. The time signature is 3/4.

Рис. 29. С. Шаррино. «От мороза к морозу», № 1, такты 1–2, фрагмент партитуры

Кроме повторяющихся ночных картин можно выделить также несколько оркестровых тем, которые неоднократно возвращаются на протяжении оперы. Во-

первых, это тема, которая звучит во вступлении. Исходя из ее выразительно-смыслового значения и контекста сценических ситуаций, во время которых она появляется, ее можно было бы назвать лейтмотивом «дурной молвы» (см. *рис. 29*).

Термин «лейтмотив» может показаться странным и в каком-то смысле неуместным применительно к творчеству Шаррино. Однако в данном случае он отвечает всем признакам его традиционного понимания: концентрат индивидуального, обуславливающий распознавание и узнавание, афористичность, повторяемость, наконец, функциональная связь с конкретным образом.

Эта тревожная, резкая тема, исполняемая первыми скрипками, альтами и виолончелями в сопровождении жестко акцентированных остигатных звуков у духовых и вторых скрипок пиццикато, сопровождает не только появление Кормилицы и ее упреки Принцу (№ 30, № 100), но звучит также в эпизодах, когда герой верит сплетням о своей возлюбленной или укоряет ее в неверности (№№ 31, 34, 64, 69, 75, см. *Схему 1*), и даже проникает в вокальную партию Принца. Пожалуй, в чем-то она напоминает романтические темы рока, с той лишь разницей, что для романтиков рок — это некие внешние факторы в судьбе человека, не зависящие от него. Для героев оперы «От мороза к морозу» невозможность любить определяется не разным социальным статусом влюбленных или семейным положением Принца<sup>239</sup>. Причина кроется внутри самих людей, чей эгоизм и себялюбие не дают им возможности быть вместе.

Интересно отметить взаимосвязь лейтмотива «дурной молвы» и некоторых вокальных модулей. Например, есть явное сходство в начальном обороте между ним и темой осеннего плача Идзуми № 56 (срав. *рис. 29* и *34*). Это сходство намекает на причины долгого отсутствия Принца, которое повергает в тоску героиню. Скорее всего, Принц не приходит к Идзуми, поскольку в очередной раз поверил сплетням.

Наконец, есть еще одна тема, появляющаяся в опере неоднократно (№№ 16, 40, 65, 86, 88, 99, см. *схему 1*). Для изображения дворцовой суеты и различных придворных церемоний, которые показывают занятость Принца, Шаррино использует

<sup>239</sup> В эпоху Хэйан развод между супругами не был чем-то необычным.

анаморфированные цитаты: Турецкое рондо из сонаты A-dur (K. 331) В. А. Моцарта и Военный марш D-dur (D. 733) Ф. Шуберта. Мастерски объединяя обе темы так, что одна кажется естественным продолжением другой, композитор облакает их в совершенно фантастический оркестровый «наряд». Трансформированная моцартовская тема исполняется на вибрафоне (без педали) твердыми палочками с маленькой головкой, а тема Шуберта поручена трубам, чье звучание изменено с помощью металлических сурдин *wa-wa*, а также маримбе и колокольчикам, на которых играют джазовыми метелочками (*spazzole*). Остальные инструменты создают контрастный музыкальный фон. Флажолетное тремоло первых скрипок напоминает характерный гул, издаваемый силовыми электроприборами. Деревянные духовые (гобои, кларнеты и фаготы) посредством *colpo di lingua* (удар языка) образуют шумовое («стучащее») окружение. При общей динамике от *p* до *ppp* музыка приобретает иллюзорный, почти фантомный характер.

Появление «призраков» Моцарта и Шуберта при японском дворе эпохи Хэйан настолько неожиданно, что невозможно не ощутить явную иронию, создаваемую этим эффектом. Чтобы понять, что становится объектом иронии Шаррино, ответим сначала на вопрос, почему именно Моцарт и Шуберт? Если опустить тот факт, что 2006 год (время создания оперы) был объявлен годом Моцарта во многих европейских странах, а также особое отношение Шаррино к этому композитору<sup>240</sup>, то в сухом остатке окажется «Турецкое рондо», как символ европейского взгляда на восточную культуру, или шире — восприятия одной культуры сквозь призму другой. Имитация внешних атрибутов, то есть экзотического антуража, в принципе чужда Шаррино. Именно этим объясняется отсутствие локального музыкального колорита в опере, действие которой разворачивается в Японии. Время и место, будь то Япония начала XI века, Италия начала XXI века или что-то еще, оказываются неважными в истории, которая, по словам композитора, «в близкой перспективе

<sup>240</sup> Отметим, что интерес Шаррино к Моцарту, помимо творческой рецепции (вспомним транскрипции и обработки произведений великого венца), сопровождается активной теоретической рефлексией моцартовского творчества, которая нашла отражение в ряде статей Шаррино, например, *Mozart svelato? Una possibile ricostruzione del suo metodo compositivo* (Моцарт раскрыт? Возможная реконструкция его творческого метода), *Das Libretto durch die Partitur lesen. Gedanken zur Mozart'schen Dramaturgie* (Читая либретто сквозь партитуру. Размышления о драматургии Моцарта).

является повседневностью каждого из нас»<sup>241</sup>. Имитация внешнего, поверхностного, еще и многократно усиленная тиражированием оригинала в рамках современной околomoцартовской поп-индустрии — вот что служит объектом иронии.

Аналогичную функцию, хотя в несколько другом ключе, выполняет и шубертовская цитата. В отличие от Бетховена, трактовавшего марш, согласно идеалам Французской революции, в возвышенном ключе, Шуберт придал этому жанру определенную легковесность, внося в него танцевальное начало. Утрата жанром конвенционального знака, возвышенной основы, что еще более подчеркивает оркестровка Шаррино, становится метафорой подмены истинного мнимым, действительно важного ничтожным, суетным. В самом деле, Принц долгими днями и неделями не приходит к Идзуми, занятый, как и подобает людям его ранга, утомительным поддержанием собственного статуса в виде участия в дворцовых и религиозных церемониях, ведения светских бесед, ношения богатой одежды, патронирования искусств и поэзии. Он не может навестить заболевшую возлюбленную, потому что ему «предстоит сочинять китайские стихи». И хотя жизнь японского Принца Ацумити отделяют от нашей эпохи десять веков, но разве так уж далек этот образ от современного человека, оправдывающего свое невнимание по отношению к близким вечной занятостью и проблемами на работе?

Возвращаясь к цитатам, отметим, что иронический подтекст становится возможным не только вследствие исторического, стилистического и драматургического контраста. Большую роль играет также анаморфоз, который стал авторским художественным принципом Шаррино. Напомним, что в музыкальном анаморфозе деформации подвергается знакомый (то есть тот, что может быть узнан слушателем) звуковой объект. Возникающий таким образом эффект двойственности восприятия — «звуковой реальности и ее представления», реально слышимого и того, что «отражается» в памяти — создает резонанс в ментальном пространстве слушателя, аналогичный образованию параллельных смыслов в пятистишиях вака благодаря богатой омонимичности японского языка.

---

<sup>241</sup> *Sciarrino S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. I.*

#### 2.4. Вокальный стиль и модульная мелопея

Обретенный в 1990-е годы оригинальный вокальный стиль становится основой всех последующих театральных работ композитора. В опере «От мороза к морозу» мы сталкиваемся со знакомым набором вокальных фигур и их элементов: *messa in voce*, *sillabazione scivolata*, нисходящие *parlando*, скачущие *portamenti*, речевая декламация. Встречаются также несколько приемов, связанных с отражением эмоциональной сферы участников диалогов. Например, в партии Принца: шумный короткий вдох через нос (№ 9, т. 22), фальцет и зевок, когда он пытается убедить возмущенную Кормилицу в том, что посещает Идзуми просто от скуки (№ 30, т. 29), в партии Кормилицы — рыдания, всхлипы и прием «сомкнутого горла» (*chiude la gola*), который достигается путем резкого смыкания голосовой щели, в результате чего происходит обрыв протянутого звука (№100, тт. 3 и 8). В то же время созданный Шаррино стиль пения имеет определенные эмоциональные границы, поскольку все персонажи придерживаются одной и той же манеры исполнения на основе повторяющихся модулей.

Модульную мелопею этой оперы интересно рассмотреть в двух аспектах: 1) с точки зрения отражения в ней поэтических приемов, характерных для японской поэзии; 2) выявления когерентности традиционной лейтмотивной техники с функционированием вокальных модулей.

Интерес композитора к японской культуре имеет глубокие корни. Первыми его вокальными опусами стали *Aka Aka to I, II, III* (1967) — три хайку М. Басе для сопрано и ансамбля. По утверждению Шаррино, это было «не только из-за личного пристрастия, но и в силу эстетических проблем. Это был для меня способ добраться до сути»<sup>242</sup>.

В опере «От мороза к морозу» композитор создает музыкальные эквиваленты некоторых поэтических приемов, являющихся специфическими для японской поэзии. Система этих приемов в поэтике вака была направлена на усложнение образной и фонетической структуры стихотворения и расширение его смысла за счет включения дополнительных подтекстов.

<sup>242</sup> *Vilarem L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino... Op. cit.*

Т. Соколова-Делюсина указывает на такой важный элемент переписки Идзуми и Принца как прием *хонкадори* — подхваченное слово или образ, который переосмысливается и по-новому развивается. Переходящие от одного персонажа к другому вокальные модули оказываются подходящим средством для транспозиции данного приема в музыкальное пространство. При этом одни звуковые фигуры (даже вполне уместно сказать мотивы) становятся устойчивыми и, отрываясь от конкретного слова, неоднократно повторяясь, в дальнейшем приобретают функцию лейтмотива, другие, напротив, звучат единожды.

Так, в № 2 на слове *ricorda* / *напоминает* возникает выразительный мотив, сразу же имитируемый скрипками, которые являются лейттембром Идзуми (см. *рис. 30*).

The image shows a musical score for two parts: Paggio del Pr. and Vni I. The Paggio del Pr. part is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are 'da ri - cor - da le'. The dynamics are marked as *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *p*. There is a triplet of eighth notes in the Paggio del Pr. part. The Vni I part is in treble clef and has a dynamic marking of *pp*.

*Рис. 30.* С. Шаррино. «От мороза к морозу». № 2, такты 15–17

Далее этот мотив «вспоминания» в номере повторится еще дважды, и второй раз уже в несколько измененном виде — восходящая малосекундовая интонация заменится нисходящей. Интересно, что этот новый вариант мотива звучит еще до слов Пажы: «Какой ответ прикажете передать?», как будто Идзуми мысленно уже приготовила ответ. Именно с этого нового варианта мотива начинается ее письмо Принцу (№ 3). Мотив звучит сначала у альтов, затем в партии Идзуми на словах *ricordo il profumo* / *я помню аромат* (см. *рис. 31*).

The image shows a musical score for Voce di Iz. The lyrics are 'Ri - cor - do il pro-fu - mo sul'. The dynamics are marked as *pp*, *p*, *pp*, and *p*. There is a triplet of eighth notes in the Voce di Iz. part.

*Рис. 31.* С. Шаррино. «От мороза к морозу». № 3, такты 5–6

Его сквозное проведение в письме Идзуми (№ 6), где она пишет: «Если ты

грустишь лишь сейчас, то мое сердце долгие месяцы пребывает в скорби», объясняет причину ее печали — воспоминания о прежнем возлюбленном принце Тамэтака. На протяжении оперы мотив *ricordo* появляется неоднократно<sup>243</sup> (см. схему 1), незначительно трансформируясь, но всегда оставаясь при этом узнаваемым, что позволяет говорить о его лейтмотивной функции. Активно участвуя в развитии отношений героев, этот мотив со временем меняет и свое смысловое значение: если первоначально он был связан с общими воспоминаниями Идзуми и Принца об умершем Тамэтака, объясняя причины внутреннего сопротивления героини (она еще не готова к новым отношениям) и некоторой ревности со стороны Ацумити<sup>244</sup>, то впоследствии становится мотивом печальных воспоминаний об их редких встречах, способом *напоминания* о себе сквозь череду дней вынужденного одиночества и ожидания.

В качестве другого примера можно привести письма Идзуми № 32 и Принца № 33 (см. рис. 32). Послание Принца начинается с варьированного в ритмическом отношении модуля *vederti / видеть тебя*, которым начиналось письмо возлюбленной, но получает новое развитие, иллюстрируя разное отношение героев к проблеме расставания: Идзуми Сикибу говорит о том, какие страдания причиняет расставание на рассвете, а Принц припоминает ей «разочарование на закате», когда его не впустили в дом.

№ 32, такты 1–3

Voce di Izumi  
(Il Principe legge)

*p* *p* *mp* *pp* *mf* *p* *p*

Ve - der-ti par - ti-re al - tra - mon - to al tra-mon - to, ve - der-ti par - tire al

№ 33, такты 2–5

Voce del Principe (Lei legge)

*p* *ppp* *mf* *f* *ppp* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp*

Ve - der-ti lon - - - ta - - - na nel-la ru-gia-da, nel-la ru-gia-da! Me - gli-o, me-glio sa - reb

Рис. 32. С. Шаррино. «От мороза к морозу»

<sup>243</sup> Этот мотив звучит в №№ 2, 3, 5, 6, 8, 13, 14, 17–20, 23, 41, 42, 44, 46–48, 50, 67, 68, 98, 99. Видоизмененный вариант — в №№ 18, 27, 50, 82.

<sup>244</sup> См., например, его ответ в № 14: «Если бы ты сказала, что ждешь с нетерпением, почувствовал бы я, что меня зовут в дом любви?».



В дальнейшем этот мотив прозвучит также в № 59 — дайсаку, стихах Идзуми, которые она пишет по просьбе Принца для другой женщины, но, конечно, передает в этом пятистишии и свои чувства тоже. Между обоими стихотворениями Идзуми есть образная связь. Слово *vederti* отсутствует, общим словом теперь является *rimpianto* / *сожаление*. И в том, и в другом случае речь идет о расставании и сожалении.

## № 32

Vederti partire al tramonto  
meglio che alzarsi e dire addio  
è troppo il **rimpianto** dell'alba.

Видеть тебя  
уходящим на закате  
лучше, чем вставать и прощаться, —  
слишком жаль рассвета

## № 59

Riflessa nelle lacrime  
del mio **rimpianto**  
resterà la tua immagine  
anche dopo il freddo autunno  
Отраженным в слезах  
моего сожаления  
останется твой образ  
даже с уходом равнодушной осени

В № 62 в партии Идзуми вновь появится этот мотив, и Принц вновь его подхватит в № 63.

The image shows a musical score for measures 27-30 of Act 5. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. 1 in Sib:** Clarinet in B-flat, measures 27-30.
- Fg. 1 & 2:** Flute 1 and 2, measures 27-30.
- G. C.:** Guitar, measures 27-30.
- Vni I & II:** Violin I and II, measures 27-30.
- Vle:** Viola, measures 27-30.
- Vc.:** Violoncello, measures 27-30.
- Cb.:** Contrabass, measures 27-30.

The score features various dynamics and articulations, including *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *pizz.*, and *mf*. It also includes performance instructions such as *arco flaut. IV*, *1. solo*, *tutti*, and *pizz.*. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Рис. 33. С. Шаррино. «От мороза к морозу». № 5, такты 27–30

Шаррино также использует повторение на расстоянии тех или иных тем в партиях главных героев. В одних случаях такое повторение — в виде ссылки на

уже прозвучавшее послание — раскрывает подтекст. Иллюстрацией может служить № 5 (см. *рис. 33*), в конце которого альты проводят основную тему стихотворения Принца «Кукушка на ветке не меняет песню» (срав. с *рис. 28*).

Герой сетует на то, что признание в любви приносит ему страдания, и ссылка на тему № 4 становится бессловесным напоминанием этого признания.

Схожий случай возникает в № 41, где Принц, покидая дом Идзуми, довольно точно, хотя и на другой высоте, повторяет ее стихотворение о росе (№ 15), показывая тем самым, насколько он ценит поэзию своей возлюбленной. Позднее он снова вернется к этому образу в № 51, правда переосмыслив его («непрочная роса», сияющая «на равнодушной хризантеме»). Таким образом, тема стихотворения о росе трижды появляется в опере (см. *схему 1*).

В партии главной героини тоже встречается повторение тем. Например, в № 56, который представляет собой длинный осенний плач одинокой Идзуми, дважды звучат модули из № 47, причем на той же высоте и с сохранением оркестрового сопровождения. Оба эпизода объединяет образ унылой холодной осени и женщины, покинутой возлюбленным. Сравнение модулей обнаруживает методы формирования их вариантов: прежде всего, изменения в интервальной структуре (секундовые интонации заменяются скачком на тритон и нону), введение *parlando* (см. *рис. 34*).

Модульная мелопея способствует преодолению фрагментарности композиционной структуры. Как уже упоминалось выше, отдельные модули, темы, интонации, повторяясь, приобретают лейтмотивную функцию. Однако афористичность и специфичность интонирования ослабляет их конструктивную роль в восприятии целого. Из указанных примеров, пожалуй, лишь мотив *ricordo*, благодаря близости к естественному пению, «семантическому ореолу» самой интонации, отсылающей к романтическому вопросу, многократному повторению не только в вокальных партиях, но и в оркестре, практически сразу же запоминается и распознается при всех его появлениях.

№ 47  
«Усталые дни осени  
Листьев нет (писем нет)  
Тишина (молчание)»

№ 56  
«Бессонные ночи  
Слабые крики  
Диких гусей»

№ 47, такты 3–6

Voce di Izumi (*Passa tanto tempo*)

Gior-ni stan-chi d'a-u - tun - no  
nes - - sun fo-glio, nes-sun fo-glio, nes-sun fo - glio

№ 56, такты 26–30

Voce di Izumi

Not - ti bian - che! Not - ti bian - che!  
De - bo - li  
gri - di  
de - bo - li gri - di, gri - di  
del - le o che sel - va - ti - che

Рис. 34. С. Шаррино. «От мороза к морозу»

Как и «Макбет», опера «От мороза к морозу», наряду с развитием оригинальных драматургических стратегий, нового вокального стиля, обнаруживает явную соотносительность с традицией. Речь идет не только о цитировании (причем, в обеих операх, с явным оттенком иронии), но о тех внутренних композиционно-драматургических закономерностях, которые определяли и определяют саму суть жанра оперы. Рецепция жанровой традиции осуществляется Шаррино в «акте любви», который только и «может оживить традицию»<sup>245</sup>. «Потому что, — как справедливо замечает С. Дреес, — в тот самый момент, когда он соотносит свою собственную композицию с произведениями своих предшественников, он воспринимает историю музыки со своей личной точки зрения и позиционирует себя в рамках этой репрезентации»<sup>246</sup>.

<sup>245</sup> Sciarrino S. Cadenzario per orchestra con solisti. Nota dell'autore... Op. cit.

<sup>246</sup> Drees S. "... che solo un atto d'amore può rendere viva la tradizione". Salvatore Sciarrino's Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition // Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik / hrsg. von Wolfgang Gratzer, Rombach Verlag: Freiburg i. Br. Berlin, Wien, 2008. S. 87.

### § 3. «Врата закона»

#### 3.1. Первоисточник, либретто и круг идей

Премьера оперы «Врата закона» (*La porta della legge*) состоялась 25 апреля 2009 года в Оперном театре Вупперталя, по заказу которого и была написана эта работа. Композитор работал над сочинением в течение нескольких лет, с 2006 по 2008 годы. Опера имела огромный успех и с тех пор была поставлена в Мангейме (2009), Нью-Йорке (2010), Боготе (2012), Острове (2012). Итальянская премьера прошла в Венеции в 2014 году.

В основе либретто оперы «Врата закона» лежит притча Ф. Кафки «Перед законом», которая является неотъемлемой частью предпоследней главы романа «Процесс»<sup>247</sup>. Жанровое определение «притча» не совсем верно, поскольку эта история не соответствует классической притче, заключающей в себе нравственное поучение. У Кафки вопрос смысла остается открытым.

Начало герменевтическим дискурсам «стражной легенды» было положено уже на страницах романа «Процесс», в беседе Йозефа К. и священника. С тех пор интерпретации этой притчи составили едва ли не целую область исследования в литературоведении. «Согласно переизданной в 2000 году трехтомной библиографии кафкианы, — пишет Г. Ноткин, — непосредственно этой легенде посвящено более ста публикаций. И к ним нужно прибавить значительную часть еще почти шестисот работ, рассматривающих “Процесс” в целом, так как никакое истолкование романа невозможно без разбора главы “В соборе”, и, в частности, легенды, которую там пересказывает священник»<sup>248</sup>.

Объектами толкования стали такие понятия как закон, свет закона, врата к закону, а также образы и поведение привратника (стража) и поселянина (просителя). Легенда рассматривалась и как смысловое ядро романа «Процесс», в аллегорической форме излагающая суть происходящих там событий, и как самостоятельное произведение.

---

<sup>247</sup> Она была опубликована как отдельный рассказ еще при жизни автора в сентябре 1915 года в одной из пражских газет и позднее включена в сборник «Сельский врач» (1919).

<sup>248</sup> Ноткин Г. Стражная история: «Перед Законом» Франца Кафки // Звезда. 2015. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/3/12not.html> (дата обращения: 07.12.2023).

Многочисленные интерпретации притчи были связаны с религиозными и мистическими ее трактовками сквозь призму еврейских убеждений Кафки, талмудических и хасидских историй, идей каббалы. Моше Идель видит в образе поселянина еврейского *am-ho-raz* (невежду), который «еще сохраняет знание о мистической стороне Закона», ассоциирующей с негасимым светом, струящимся из врат. «Однако его пассивность мешает ему <...> побороть свои страхи, как Моисей поборол ужасных ангелов, чтобы попасть в иное измерение»<sup>249</sup>.

В другом ракурсе предстает притча с точки зрения герменевтической проблемы. «Стражная» история не поддается однозначной интерпретации, поскольку содержит множество парадоксов в тексте, оставляя читателя в финале с вопросом: достиг ли поселянин со смертью входа во врата Закона или ему этот вход так и остался запрещенным. Тем самым притча иллюстрирует герменевтический принцип «бесконечности интерпретаций», а поиск смысла исследователями-интерпретаторами сравнивается со стремлением к закону.

Противоположной точки зрения придерживался Г. Гессе, который видел в легенде о страже врат тщетность подобных устремлений, оборачивающихся ложным пониманием. «Толкование» он воспринимает как игру интеллекта, не способного воспринять то, что перед ним открыто, глубину произведения искусства. Толкователи «словно стоят перед дверью, перепробовали сотню ключей, но не видят, что дверь-то не заперта»<sup>250</sup>.

Не менее многочисленны и экзистенциальные интерпретации притчи. Например, Уве Юрген Несс в эссе «Интеграция в мир замка? “Легенда о страже врат” Франца Кафки в контексте его романов “Процесс” и “Замок”» пишет, что сияние, исходящее из врат Закона, должно пониматься как шифр, свет познания. Он счи-

<sup>249</sup> Идель М. *Каббала: новые перспективы*. М.: Гешарим; Иерусалим: Мосты культуры, 2010. С. 428–429.

<sup>250</sup> Гессе Г. *Письма по кругу*: Пер. с нем. / Сост., авт., предисл. и коммент. В.Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. С. 256. В русле подобной критики интерпретации искусства как метода познавательной деятельности выступает и американская писательница С. Сонтаг. По ее мнению, интерпретация противоречит изначальному смыслу искусства как мимесиса, подражания действительности. В погоне за призрачным миром «смыслов» исследователи-интерпретаторы не могут увидеть «видимое», «свет самой вещи». См.: Сонтаг С. *Против интерпретации и другие эссе*. URL: <http://fictionbook.ru/static/trials/09/36/06/09360630.a4.pdf> (дата обращения: 07.12.2023).

тает: «Не только существование привратника... базируется на поисках, которые ведет человек, но, возможно, и сам Закон. У Кафки речь идет не о каком-то универсальном законе, но об индивидуальном смыслополагании»<sup>251</sup>.

Интересную интерпретацию предлагает переводчик Татьяна Баскакова. По ее мнению, проситель и страж представляют собой две части одной личности: физическую, принадлежащую к земному миру и трансцендентную, жаждущую иного мира. Неслучайно проситель начинает видеть струящийся свет Закона тогда, когда слабеют его глаза, то есть меркнет его эгоизм, его земное зрение. «В одном из афоризмов Кафки говорится о том, что первым признаком начинающегося познания является желание умереть, — рассуждает переводчик. — Иными словами, смерть человека в притче “Перед законом” может пониматься как переход на новый уровень сознания. И, возможно, тот, кто рассказывает эту притчу от третьего лица, и есть этот некто, совершивший переход. Может быть, Кафка понимал себя одновременно и как “привратника”, и как “человека от земли”?»<sup>252</sup>.

Каждое толкование обнаруживает все новые и новые смыслы, словно бы писатель, по выражению Г. Ноткина, «просвечивает тех, кто прикасается к его текстам»<sup>253</sup>.

Что заставило Сальваторе Шаррино обратиться к Кафке и что он увидел в легенде о страже врат? Внешним импульсом стала политическая ситуация, сложившаяся в Италии, о чем говорил сам композитор в разных интервью:

«Для того, чтобы войти в кафкианский мир, я вспомнил все, что я пережил в Италии в течение последних пятнадцати лет...»<sup>254</sup>.

«Италия сегодня, при белом свете дня, воссоздает весь мир Кафки. Как кто-то может притворяться, будто не видит, что происходит? Тема Кафки — то, с чем мы живем каждый день»<sup>255</sup>.

<sup>251</sup> Цит. по: Баскакова Т. Кафка. Осужденный и зритель // Rara Avis – Открытая критика / Алена Бондарева. URL: [http://rara-rara.ru/menu-texts/kafka\\_osuzhdennyj\\_i\\_zritel](http://rara-rara.ru/menu-texts/kafka_osuzhdennyj_i_zritel) (дата обращения: 07.12.2023).

<sup>252</sup> Баскакова Т. Кафка. Осужденный и зритель... Цит. изд.

<sup>253</sup> Ноткин Г. Стражная история... Цит. изд.

<sup>254</sup> Gentile F. Kafka e l'incubo italiano. Intervista al compositore Sciarrino // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2013–2014. No. 6. P. 25.

<sup>255</sup> Cassin A. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin... Op. cit.

О своем видении Шаррино пишет в предисловии к партитуре оперы. Композитор интерпретирует притчу Кафки в духе социальной аллегии. Абсурдная вселенная, в которой один человек проводит всю свою жизнь в бесполезном ожидании разрешения войти во врата Закона, а другой ревностно охраняет этот вход, специально предназначенный для просителя, олицетворяет собой современный государственный аппарат власти. Для Шаррино страж воплощает чиновников, управляющих бюрократической машиной, призванной уничтожить личность, не дать ей возможности реализоваться. «Бюрократия означает не только государственную дисфункцию, — пишет композитор в предисловии. — Бюрократия — это прежде всего форма мелкой тирании, реванш ничтожных разочарованных властолюбцев. Сам ее порядок лишен смысла. Бюрократическое бездействие усугубляет проволочки, эти чудовищные шестерни, и, как ни парадоксально, останавливает свою собственную и чужую работу; во имя эффективности оно создает ловушку, прикрывающую бездну ничегонеделания, в которую неизбежно попадает»<sup>256</sup>. С другой стороны, по мнению Шаррино, Кафка критикует не сам закон, а жесткость в его применении. «Закон и его нарушение дополняют друг друга; они живут вместе, как пара, — говорит композитор. — Я не верю в абсолютные истины, и думаю, что Кафка тоже не верил»<sup>257</sup>.

Метафорическая многозначность притчи компенсирует минимум драматургических элементов, которые заложены в ее тексте: скудный реквизит (врата, стул, шуба привратника), несколько жестов и реплик диалогического характера. Первоначально Шаррино оставил оригинал без изменений, но, поняв, что это не работает на сцене, преобразовал его. И без того краткий текст Кафки подвергся еще большему сокращению, а сама история в либретто композитора рассказывается от первого лица<sup>258</sup>.

Подзаголовок оперы, «*quasi un monologo circolare*», служит ключом к пониманию шарриновских трансформаций текста притчи. На первый взгляд, жанровое

<sup>256</sup> La porta della legge: libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2013–2014. No. 6. P. 62.

<sup>257</sup> Cassin A. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin... Op. cit.

<sup>258</sup> Полный текст либретто к опере в переводе на русский язык см. в Приложении В второго тома диссертации.

определение «монолог» вступает в противоречие с явной диалогической структурой оперы, в которой партия привратника поручена басу, а партия поселянина исполняется в первой сцене баритоном (Человек 1), во второй — контртенором (Человек 2), а в третьей — ими обоими. Каждая из трех сцен оперы воспроизводит сюжет притчи и практически идентична одна другой, имплицитно бесконечность повторяемых циклов. Такая структура не только объясняет подзаголовок («круговой»), но еще и способствует созданию особого психологического пространства бреда, кошмарного сна. «Круговая» форма «Врат закона» играет также на ассоциациях, которые непроизвольно возникают у каждого, кто хотя бы однажды сталкивался с механизмами работы бюрократической машины: обратившийся в инстанцию для решения своей проблемы заявитель вынужден «ходить по кругу» или «пройти через все круги ада», причем сии действия вовсе не гарантируют, что вопрос, с которым он обратился, будет решен.

Очень созвучной миру Кафки представляется идея Шаррино отразить образ поселянина в двух голосах и дать им обезличенные наименования: Человек 1 и Человек 2. Зритель-слушатель задается вопросом: это тот же самый человек или другой? В зависимости от этого возникают разные смысловые акценты. Если человек другой, то тогда на передний план выступает идея тиранической власти бюрократии, число жертв которой умножается до бесконечности. «Можно прочитать историю Кафки, как злоключения одного человека, — говорил композитор в одном из интервью. — Я хотел показать, что это может произойти с каждым из нас»<sup>259</sup>. Используя минимальные вербальные и музыкальные преобразования, три сцены оперы воссоздают «воображаемую реальность» человеческих жизней, которая может без конца повторяться, поэтому вполне закономерно, что третья сцена, едва начавшись, тут же обрывается и вся опера не завершается, а как бы внезапно прекращается.

Если оба тембра воплощают одного и того же человека, то каждая сцена становится для него новой безуспешной попыткой вырваться из заколдованного круга, что усиливает состояние абсурда и страха, столь характерные для прозы Кафки.

---

<sup>259</sup> Ibid.



Впрочем, сама возможность существования сразу обеих трактовок (неслучайно в третьей сцене участвуют оба певца) свидетельствует о точном ощущении композитором кафкианской модели мира, опирающейся не на дизъюнкцию (или/или), а на конъюнкцию (и/и).

Монолог предполагает смену нарративного режима оригинала (у Кафки повествование ведется от третьего лица). Анализ либретто выявляет действие скрытых механизмов, превращающих диалог в монолог. Для наглядности приведем начало первой сцены:

**SCENA PRIMA**

L'UOMO 1

Niente.

Non può concedermelo.

Dice che non può concedermelo, dice.

L'USCIERE

Forse più tardi

L'UOMO 1

dice. La porta della legge è sempre aperta.

Insisto: vorrei entrare.

L'USCIERE

Forse più tardi

L'UOMO 1

dice

L'USCIERE

ora no.

L'UOMO 1

Sbircio nel vano,

il guardiano ride.

L'USCIERE

Se l'attira tanto

L'UOMO 1

dice

L'USCIERE

provi a passare!

**СЦЕНА ПЕРВАЯ**

ЧЕЛОВЕК 1

Нельзя.

Он не может впустить.

Говорит, что не может впустить, говорит.

ПРИВРАТНИК

Может быть, позже.

ЧЕЛОВЕК 1

говорит. Врата закона всегда открыты.

Настаиваю: я хотел бы войти.

ПРИВРАТНИК

Может быть, позже

ЧЕЛОВЕК 1

говорит

ПРИВРАТНИК

не сейчас.

ЧЕЛОВЕК 1

Я заглядываю тихонько вовнутрь,

страж смеется.

ПРИВРАТНИК

Если тебе так любопытно

ЧЕЛОВЕК 1

говорит

ПРИВРАТНИК

попытайся войти!

При внешнем соблюдении диалогической структуры, формы речи персонажей не совпадают. Реплики привратника имеют императивный характер и обращены к просителю. Однако речь просителя обладает всеми признаками интроспективного монолога. Его фразы не адресуются привратнику и не рассчитаны на его ответную реакцию, человек говорит о страже в третьем лице, описывает свои действия («я заглядываю тихонько вовнутрь»), действия стража («он предложил мне табуретку»), передает его ответы («говорит, что не может впустить»). Слово *dice* /

*говорит*, неоднократно повторяемое до и после реплик привратника, в конце концов заставляет усомниться в реальности существования привратника на сцене. То есть *видимое* начинает отрицаться. Таким образом показанный на сцене диалог (представление) становится репрезентацией монолога (рассказа), обнажая два пространственно-временных континуума. В этом отношении опера «Врата закона» продолжает серию квази-монологов, таких, как «Лознгрин» и *Infinito nero*. Главным принципом этих «невидимых действий» становится не сценическое представление само по себе, а способность музыки создавать иллюзию на границе между реальностью и воображением. Только если в указанных операх источником порождаемых воображением образов являлись голоса Эльзы или Марии Маддалены, то во «Вратах закона» голос Привратника получает самостоятельную тембровую персонафикацию. Как проницательно замечает М. Саксер, для воспринимающих зрителей-слушателей «эта парадоксальная констелляция создает типичное для Кафки колебание между двумя уровнями реальности, которое никогда не может закончиться: если понимать “привратника” как простую выдумку Человека 1, то не может не тревожить тот факт, что монолог приводит к смерти этого самого человека, которого привратник пережил. Если ориентироваться скорее на действие, которое можно увидеть на сцене, то лингвистическая форма монолога неадекватна. Всегда существует когнитивный диссонанс, который не может быть разрешен»<sup>260</sup>.

По мнению Дж. Виная, каждая сцена этой оперы может восприниматься как ретроспекция, «как одно из тех молниеносных воспоминаний, которое в момент смерти воскрешает в памяти всю жизнь человека»<sup>261</sup>. В качестве доказательства такой интерпретации Винай приводит слова самого Шаррино из его предисловия к партитуре: «При прослушивании становится ясно, что драма начинается тогда, когда главный герой близок к смерти. Мысленно поворачивается на мгновение назад, чтобы все вспомнить, все резюмировать. Мы являемся очевидцами этого безнадежного взгляда в прошлое»<sup>262</sup>.

<sup>260</sup> Saxon M. Ein Prozess experimentellen Erprobens... Op. cit. S. 187.

<sup>261</sup> Vinay G. La porta della legge: gli enigmi di Kafka e il «quasi monologo circolare» di Sciarrino // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2013–2014. No. 6. P. 18.

<sup>262</sup> La porta della legge: libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi... Op. cit. P. 61.

Текст либретто, фрагмент которого приведен выше, дает лишь общее представление о композиции. В действительности Шаррино, как и в предыдущих своих операх, по многу раз повторяет одни и те же слова или фразы, переставляет их местами, благодаря чему передается состояние беспокойства, бреда, навязчивой идеи в искаженном сознании. Так, например, начало той же первой сцены в опере звучит<sup>263</sup> следующим образом (ср. с текстом либретто):

**L'UOMO 1:** Niente / niente non può concedermelo / non può / niente dice che / niente / niente / niente / dice che non dice che non può dice / non può concedermelo dice niente / niente / niente / dice / dice che non può concedermelo / non può / non può / niente / niente

**L'USCIERE:** ora no

**L'UOMO 1:** dice /

**L'USCIERE:** forse più tardi

**L'UOMO 1:** dice /

**L'USCIERE:** forse /

**L'UOMO 1:** non può /

**L'USCIERE:** più tardi ora no forse

**L'UOMO 1:** forse

**L'USCIERE:** no forse più tardi

**L'UOMO 1:** dice /

**L'USCIERE:** più tardi forse forse

**L'UOMO 1:** la porta aperta aperta

**L'USCIERE:** no più tardi

**L'UOMO 1:** la porta aperta è sempre aperta la porta della legge / è sempre aperta la porta la porta è sempre aperta aperta sempre sempre aperta /

Повторяемые слова и фразы выстраиваются в текстовые блоки, которые, в свою очередь, тоже повторяются, что вызывает ассоциации с принципами минималистской драматургии. Новые слова, определяющие направление «диалога» призрака и просителя, имплантируются понемногу. Подобный метод работы с текстом знаком по предыдущим операм Шаррино. Напомним, что сам композитор дал ему название *stillicidio di parole*.

Динамика формы создается за счет сгущения и разряжения повторов слов, фраз и текстовых блоков. Так, когда повторы уменьшаются и новые слова и фразы появляются быстрее, возникает ощущение движения композиции, в то время как многочисленные повторения или возвраты к предыдущим текстовым модулям тормозят ее течение. Стоит отметить, что моменты торможения драматургически

<sup>263</sup> Расшифровка приводится по записи: *Sciarrine S. La porta della legge. Камерный оркестр «Ostravská Banda», Petr Kotík (дирижер), John Janssen (баритон), Gerson Luiz Sales (контртенор), Martin Js. Ohu (бас)*. Знак / обозначает паузы различной продолжительности между словами.

важны. Связанный с ними кумулятивный эффект формирует кульминационные точки. Такой кульминацией являются, например, бесчисленные и бессмысленные повторения фразы *fisso l'usciera / поставлен привратник* (сцена 1), интонируемые певцом все время на одной высоте, но с различными эмоциональными оттенками на протяжении 37 тактов (!). Это поворотный момент в жизни героя, когда он принимает решение ждать официального разрешения, чтобы войти. Обсессивные повторения погружают героя (а вместе с ним и слушателя) в состояние дистресса.

### 3.2. Музыкальная драматургия

Круговая форма монолога определяет драматургическую стратегию Шаррино в этой опере. Две первые сцены имеют почти равные масштабы (454 и 419 тактов соответственно). Третья довольно короткая (41 такт) и представляет собой фактически варьированную репризу начальных 68 тактов первых двух сцен. Оперу открывает краткая инструментальная прелюдия (7 тактов), материал которой возобновится в интерлюдии между сценами 2 и 3.

Три сцены, являясь повторением друг друга, образуют сложную систему подобий и отличий, которая проецируется на текстовый, вокальный и инструментальный уровни. На эту особенность композитор указывает в предисловии к партитуре: «Между жизнью первого человека и жизнью второго (и странным финалом, где они поют вдвоем) есть большие и маленькие различия. Именно из системы этих различий возникают психологические оттенки. То, что в первый раз вызывает зацикливаемое на себе беспокойство, в следующий раз протекает; и напротив, то, что текло, теперь тормозится, блокируется и разворачивается перед нами в своей *репрезентативной реальности*<sup>264</sup>. Параллелизм здесь возникает не между симультанными измерениями, а между эпизодами, расположенными последовательно, то есть удаленными друг от друга, заставляя память и сомнение вступать в реакцию»<sup>265</sup>.

Выше было показано, что уже на этапе работы над либретто, композитор рассматривает текст и его элементы (слова, фразы, предложения), как микрокомпозиционные блоки, модули. Принципы работы с вербальными модулями, по существу,

<sup>264</sup> Курсив принадлежит Шаррино.

<sup>265</sup> La porta della legge: libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi... Op. cit. P. 62.

те же, что можно было наблюдать в вокальных партиях опер «Живой свет моих очей» или «От мороза к морозу», то есть повторение, перекомбинирование, образование иных продолжений, инкорпорирование новых элементов, изменение формулировки или грамматической конструкции и т. д. В следующей таблице (см. таблицу 10) приведено начало каждой из трех сцен, а текстовые модули для наглядности выделены разным цветом.

Звуковая реализация либретто связана с многочисленными повторениями текстовых модулей, создающими эффект «запруды», но, как и указывает Шаррино, моменты блокировки речевого потока в разных сценах не совпадают.

Таблица 10. С. Шаррино. «Врата закона».

Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3
L'UOMO 1 <b>Niente.</b> <i>Non può concedermelo.</i> <b>Dice che non può</b> concedermelo, dice.  L'USCIERE <b>Forse più tardi</b> L'UOMO 1 <b>dice.</b> <i>La porta della legge è sempre aperta.</i> Insisto: vorrei entrare. L'USCIERE <b>Forse più tardi</b> L'UOMO 1 <b>dice</b> L'USCIERE <b>ora no.</b> L'UOMO 1 Sbircio nel vano, <b>il guardiano ride.</b>	L'UOMO 2 <i>Non può farmi entrare.</i> <b>Dice che non può.</b> Glielo chiedo ogni giorno. Anche oggi. Lo prego. Lo supplico. L'USCIERE <b>Forse più tardi</b> L'UOMO 2 <b>dice</b> il guardiano L'USCIERE <b>ora no.</b> L'UOMO 2 <b>La porta della legge è sempre aperta.</b> Allungo il collo per guardare dentro e <b>lui ride.</b>	L'UOMO 1 e L'UOMO 2 <i>(insieme)</i> Sono davanti alla porta. <i>Il guardiano non mi lascia entrare.</i> Riprovo: <b>niente</b> da fare. <b>Niente</b> , ripete che non è possibile. L'USCIERE <b>Forse più tardi</b> L'UOMO 1 e L'UOMO 2 <b>dice</b> L'USCIERE <b>ora no.</b>

Например, в сцене 1 приостановку вызывает повторение фразы *fisso l'usciera*, а в сцене 2 торможение осуществляется, благодаря постоянному возврату к фразе *lui ride*. Поскольку звуковое окружение, создаваемое оркестром, во второй сцене остается практически неизменным, итерационные «запруды» становятся причиной смещения текста относительно оркестрового сопровождения. Особенно очевидно это с разделом, в котором повторяется *fisso l'usciera* (такты 223–260). Аналогичные 37 тактов музыки во второй сцене (такты 642–679) включают в себя текстовый блок:

Non so che fare. Osservo la sua faccia. Meglio attendere un permesso. M'ha dato uno sgabello. Sono stanco, da anni mi ci siedo. A volte mi interroga, su di me, sul mio paese. Parla con disgusto, come i gran signori. Azzardo la mia richiesta. Infastidito, ripete che non può, non può ancora lasciarmi entrare.

Такой метод смещения напоминает изоритмическую технику с ее разнообразными видами соотношения между *talea* и *color*. Для Шаррино подобная комбинационная игра становится не только формой работы с музыкальным и психологическим временем. Она дает возможность переставлять смысловые акценты в рамках той же самой ситуации, создавая новое ее освещение.

Вокальные партии Привратника, Человека 1 и Человека 2 опираются на стиль *sillabazione scivolata* с характерными для него фигурами. Выше уже говорилось о том, что вокальный стиль Шаррино создает единую, стилизованную манеру пения, не оставляющую широкого простора как для индивидуализации персонажей, так и для интерпретации партий исполнителями. Поскольку он представляет собой пограничную между речью и пением форму, это позволяет композитору в каждом произведении выбирать стратегию его использования, приближенную либо к речи, либо к пению. Во «Вратах закона» вокальный стиль приближается к выразительному, богатому интонациями разговорному языку, чему в немалой степени способствуют инструкции автора, указывающие на способ интонирования, например, шепотом, тоненьким голоском (*vocina*), изменившимся, искаженным тоном (*alterata*), задыхаясь (*sfiatando*), с громким смехом (*sonoramente ridendo*), закрытым ртом (*bocca chiusa*).

Изменение манеры исполнения служит опознавательным знаком для слушателя при повторении ситуации, как это происходит, скажем, когда Человек 1 шепчет с различными эмоциональными оттенками фразу *È una difficoltà imprevista*, и позже Человек 2 в той же манере декламирует фразу *Non so che fare*. Аналогично в эпизоде с обращением к блохам: впавший в ребячество Человек 1, кажется, начинает напевать детскую песенку (см. рис. 35). Эти наиболее «вокальные» фразы, несомненно, привлекают к себе внимание и мгновенно опознаются в соответствующем разделе второй сцены.

Рис. 35. С. Шаррино. «Врата закона». Сцена 1, такты 326–329

Несмотря на единство стиля, в партиях Привратника и просителей все же заметны различия. Для пения просителей в целом характерен небольшой диапазон с использованием нешироких интервалов в *portamenti* и *glissandi*. Партию Привратника отличают более развитые мелодические последовательности с широкими интервальными ходами, выражающими авторитарность стража.

Две сцены также обнаруживают отличие в звуковой среде. Сонорная палитра произведений Шаррино всегда создает пространственно-акустические эффекты за счет соотношения рельефа и фона. Непрерывным и мрачным фоном первой сцены «Врат закона» является гул ластры, формирующий атмосферу низких звучаний в соответствии с тембром голоса Человека 1 (баритон). Звуковой ореол второй сцены, напротив, образуют относительно высокие звучания, создаваемые *whistle tones* и *soffio* флейт, которые согласуются с контртенором Человека 2. «В то время, как в ранних операх Шаррино эти инструментальные звуковые атмосферы функционировали как звуки окружающей среды, слышимые главными героями — например, в *Luci mie traditrici*, — замечает М. Саксер, — различные звуковые фоны

в *La Porta della Legge*, видимо, соответствуют разным личностям Человека 1 и Человека 2, которые, в остальном, однако, никак музыкально не индивидуализированы. С учетом повторения личности предстают как новое освещение ситуации»<sup>266</sup>.

На фоне «белого звука» (Х. Гриффитс) возникают различные инструментальные импульсы, восклицания, также имеющие модульную структуру и неоднократно появляющиеся на протяжении оперы. Так, оркестровая прелюдия начинается с темы, исполняемой солирующим альтом. Она включает три звуковые фигуры: 1) мотив, вращательное движение которого символизирует круг, 2) нисходящую секунду, нижний звук которой задерживается и *crescendo* перерастает в инструментальное *mesa in voce*, 3) колебательное движение между малой и большой секундами, одновременно смазанное *glissando* и заостренное пунктиром (см. рис. 36).

Рис. 36. С. Шаррино. «Врата закона», такты 1–4

Подхваченный басовой флейтой на фоне фигуры «дыхания», неоднократно встречающейся в других произведениях Шаррино, этот модуль вполне может быть музыкальным выражением «хрипа», о котором композитор писал в предисловии к опере: «Звук хрипения кодирует и скандирует эту оперу. При прослушивании становится ясно, что главный герой вот-вот умрет»<sup>267</sup>.

<sup>266</sup> Saxer M. Ein Prozess experimentellen Erprobens... Op. cit. S. 191–192. Интересное сценическое решение было предложено Йоханнесом Вайгандом, режиссером-постановщиком «Врат закона» в Вуппертале и Мангейме. В первой сцене на заднем плане был спроецирован вход, который постепенно расширялся, символизируя притягательную силу, поглощающую героя. Во второй сцене, напротив, с помощью игры света достигалось сукцессивное уменьшение дверного пространства вплоть до того, что в конце зрители могли разглядеть только голову Привратника, склоненную над головой просителя. В третьей сцене фон представлял собой движущийся патерностер (лифт непрерывного действия), в cabinaх которого располагалось по одному человеку: так на визуальном уровне воплощалась идея умножения просителей.

<sup>267</sup> La porta della legge: libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi... Op. cit. P. 61.



Три звуковые фигуры этого модуля по существу являются строительным элементом вокального и инструментального материала. Их постоянное возвращение выражает мучительный порочный круг ситуации, которая не может иметь развития и только вынуждена бесконечно вращаться. Проведение варьированных фрагментов модуля в оркестровой интерлюдии между 2 и 3 сценами на фоне ритмического *ostinato* у кларнета, фортепиано и альты, имитирующего гудки занятой телефонной линии, вырастают в емкую и выразительную метафору (см. рис. 37), которая олицетворяет парализующие бюрократические механизмы, непроницаемость и недосягаемость крючкотворов и тщетность надежд и ожиданий просителей.

Рис. 37. С. Шаррино. «Врата закона». Сцена 2, такты 883–887

Вокальные реплики главных героев сопровождаются инструментальными модулями, характерный облик которых определяют тембр, регистр, фактурное расположение и способ звукоизвлечения. Мультифоника деревянных духовых и *frullato* тромбонов становятся неизменными спутниками речи Привратника. Начало и окончание вокальных фраз Человека 1 и Человека 2 подчеркивает фортепианный модуль, состоящий из 2-х кратких звуков продолжительностью в 1/32, синхронно исполняемых в крайних регистрах инструмента с одновременным нажатием педали.

Подобный модуль уже встречался в *Infinito nero*. Будучи отражением семантических оппозиций «черное–белое», «телесное–духовное», «дьявольское–божественное», он в то же время был элементом звуковой декорации, формировавшей границы акустического пространства. Во «Вратах закона» модуль исполняется попеременно на двух фортепиано, вследствие чего «слушателям становится чрезвычайно сложно определить локализацию звуков, как по отношению к взаимному расположению этих звуков, так и с точки зрения их реального положения в пространстве»<sup>268</sup> (см. рис. 38). Дублировки фортепианных импульсов различными ударными инструментами (большим барабаном, африканским барабаном) формируют тембровые варианты модуля, чутко фиксирующие различные психологические оттенки речи просителя.

Рис. 38. С. Шаррино. «Врата закона». Сцена 1, такты 108–110, фрагмент

Связь тембра с характером персонажа или конкретной сценической ситуацией указывает на след традиции в этой опере, где, в отличие от предыдущих театральных работ, композитор не использует цитат из музыки прошлого. Отделенные

<sup>268</sup> Saxer M. Ein Prozess experimentellen Erprobens... Op. cit. S. 198.

друг от друга регистровым расстоянием в 7 октав и реальным пространственным удалением инструментов звуки фортепианного модуля символизируют не только разрыв в сознании самого просителя, вызванный распадом его личности, но и безнадежную недостижимость его устремлений перед разверзшейся пропастью равнодушия бюрократической машины. Тембр тромбонов вкупе с басом Привратника, олицетворяющие его власть, силу и неумолимость, отсылают к едва ли не первому в истории музыки образу Стража Врат — страшному и непреклонному Харону из «Орфея» Монтеверди. Такие ассоциации неслучайны, поскольку отсылка к опере Монтеверди заставляет сопоставить действия Орфея и Просителя. В отличие от барочного героя, чье красноречие усыпляет подземного стража и позволяет ему достичь желаемого, проситель Шаррино проявляет слабование, что делает его соучастником злоупотребления властью.

Возвращаясь к «реликтам интерпретации музыкального текста в традиционном смысле»<sup>269</sup>, мы склонны согласиться с мнением М. Саксер, что звуковые семантические коды, созданные Шаррино для Привратника и просителей, лишь внешне совпадают с лейтмотивами и лейттембрами. Повторяющиеся инструментальные и вокальные модули и их варианты изменения подчиняются общему процессу трансформации и переосмысления, заданному круговой композицией. Другой вопрос, насколько и какие заметны изменения для реципиентов при прослушивании и сравнении всех трех сцен. Совпадения и отличия, как пишет Шаррино в предисловии, скорее воздействуют на бессознательном уровне, чем на сознательном. Главным остается смещение во времени между текстом, сценическим действием и музыкой. Композитор находит практически идеальную форму для того, чтобы вызвать у слушателей особую концепцию переживания времени и воплотить абсурдность и безнадежность возвращающихся циклов. К. Самона высказывает интересную мысль о том, что во «Вратах закона» Шаррино удастся создать ощущение «пустого» времени, которое «приглашает слушателя к саморефлексии и

---

<sup>269</sup> Ibid.

самопознанию»<sup>270</sup>. «Нулевое» или «нейтральное» время-пространство связывается в современной философии с актуализацией «подлинного, полного знания реальности»<sup>271</sup>. Приобретая субъективный опыт переживания времени, как подвижного образа вечности<sup>272</sup>, человек лишь тогда начинает понимать, «что значит время как таковое и что значит настоящее»<sup>273</sup>. Зафиксированные сознанием слушателя повторяющиеся моменты становятся отправной точкой восприятия времени-пространства, ибо обнаруживается, что наблюдаемый объект может отличаться от самого себя и по-разному интерпретироваться. Представленная Шаррино в опере драматургическая концепция разных форм репрезентации одной и той же ситуации вызывает аналогии с визуализацией «нулевого» времени кубофутуристами, при которой предмет изображается одновременно с разных точек зрения. «Нулевое» время — важное условие «“первотворения” смысла существующего»<sup>274</sup>, которое подразумевает очищение от «стереотипов, субъективных пристрастий, мнимой очевидности зримого и данных опыта, который может быть ограниченным»<sup>275</sup>. Все это оказывается созвучным «экологической» концепции Шаррино, его идее перцептивной перезагрузки. Заметим, что многие древнейшие ритуалы у разных народов понимаются как физическое или духовное очищение. По существу, Шаррино возвращает театр к ритуалу, к истокам древнегреческой трагедии, и «перцептивное обнуление» слушателей, о котором он мечтает, подобно катарсису, очищает сознание от доксы и страстей, и освобождает место для истины.

<sup>270</sup> Samonà C. Salvatore Sciarrinos *La porta della legge*: Fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka. Eine Untersuchung zum Musiktheaterwerk und zur Rezeption: Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät. Heidelberg, 2018. S. 191.

<sup>271</sup> Мурейко Л. «Нулевое», или «пустое» время: к проблеме деперсонализации в пространстве масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2017. № 1. С. 129.

<sup>272</sup> Х.Л. Борхес называл вечность «одновременностью всех времен». См.: Борхес Х. Л. История вечности // Борхес Х. Л. От некто к никто. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 64.

<sup>273</sup> Мурейко Л. «Нулевое», или «пустое» время... Цит. изд. С. 124.

<sup>274</sup> Там же. С. 122.

<sup>275</sup> Там же. С. 129.

## ГЛАВА 3.

ЭКОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА<sup>276</sup>

## § 1. Экологическая концепция Шаррино

## 1.1. Экология музыки как научное направление

Изучение феномена музыкального театра Шаррино невозможно вне контекста *его собственной концепции экологии музыки*. Оговоримся сразу, что натуралистическая теория итальянского маэстро попадает в орбиту экологии музыки как научной области общей экологии. Поэтому представляется целесообразным сделать небольшой экскурс в историю экологии музыки, уточнив само понятие, определив основные направления современной музыкальной экологии, чтобы в дальнейшем понять, какое место в ней занимает *musica naturale* Шаррино и в чем заключается специфика эстетической теории композитора.

Понятие экологии, как известно, было предложено Э. Геккелем в 1866 году в его монографии «Всеобщая морфология организмов» (*Generelle Morphologie der Organismen*). Немецкий биолог под этим термином подразумевал физиологию взаимоотношений живых организмов друг с другом и с внешним миром. В настоящее время существует более ста определений экологии как науки. Для широкого круга людей этот термин является синонимом состояния окружающей среды. В формулировке «отца современной экологии», американского биолога и эколога Юджина Одума, экология — «это междисциплинарная область знания, наука об устройстве многоуровневых систем в природе, обществе, их взаимосвязи»<sup>277</sup>. С 1950-х годов термин, первоначально относившийся к биологии, был транспонирован в область социальной и культурной среды, конкретизировав специфические объекты изучения, и прежде всего человека и все явления, связанные с ним. Среди важнейших

<sup>276</sup> Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: *Чунова А.Г.* Sillabazione scivolata и модульная мелопея: особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 10–31; *Ее же.* «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49; *Idem.* Infinito nero by Salvatore Sciarrino: to the Phenomenon of “azione invisible” // Music Science Today: the Permanent and the Changeable No 4 (12). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saule, 2020. P. 92–101.

<sup>277</sup> *Быков А. А.* Социальная экология: Учебное пособие. Томск: Томский государственный университет, 2011. С. 20.

явлений, определяющих функционирование человека, духовные и культурные аспекты составили новый этап в развитии экологии человека. Экология музыки в этом контексте рассматривает круг вопросов, связанных с музыкой как фактором воздействия на человека, изучает проблемы «с точки зрения диалектической взаимосвязи человека с окружающей средой, в качестве которой выступает звучащий “о музыкальный” социум»<sup>278</sup>. В связи с научно-технической революцией и широким распространением средств звуковоспроизведения музыка, начиная со второй половины XX века, становится важнейшим экологическим фактором, поскольку «широкомасштабно представляет в той среде, в которой осуществляется человеческая жизнедеятельность, и в силу этого значимо влияет на состояние и поведение людей»<sup>279</sup>.

В отечественном музыкознании экология музыки как научное направление находится пока еще на этапе своего становления. У истоков ее осмысления стоит Е. Назайкинский. В статье «Экология и музыка»<sup>280</sup> исследователь рассматривает три области их взаимодействия:

- 1) Акустическая среда, восприятие музыки как бытового шума.
- 2) Сфера художественно-эстетических идеалов и норм.
- 3) Внутренний духовный мир человека как поле экологического воздействия.

Определяя формы шумового загрязнения, Е. Назайкинский указывает на такую проблему, как специфическая для XX века постоянно возрастающая сила звучания музыки, связанная с интенсивным развитием электроакустического оборудования. Другой проблемой является нарушение принципов коммуникации, существующих в разных типах музыки, что приводит к неуместности звучания музыки для находящихся в сфере ее воздействия людей (не соответствует вкусам, не отвечает конкретной ситуации, в которой находится человек и т. д.). Появившиеся новые технические средства (индивидуальные плееры, мобильные телефоны, наушники), по мнению исследователя, не столько решают указанные выше проблемы,

<sup>278</sup> Казина Н.В. Экология музыки в едином проблемном поле философии культуры // Культура народов Причерноморья. 2014. № 1 (266). С. 214.

<sup>279</sup> Митина Н. А. К проблеме экологии музыки // Молодой ученый. 2014. № 16 (75). С. 362.

<sup>280</sup> Назайкинский Е. Музыка и экология // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 8–18.

сколько создают новые: прослушивание музыки в наушниках формирует шизофонию (термин Р. М. Шейфера), сопровождающуюся ослаблением или потерей бинаурального слуха. Последствия ослабления бинауральной яркости затрагивают не только физиологические и биологические аспекты функционирования человека, но и социально-психологическую сферу: «На смену единению в общине, коллективе, в концертном зале приходит одиночество в толпе»<sup>281</sup>. Главная экологическая опасность, вытекающая из перечисленных проблем — это превращение музыки в бытовой шум, обесценивание ее внутреннего содержания, восприятие ее как раздражающего «фона» или успокаивающих звуковых «обоев».

Другая область взаимодействия музыки и экологии, выделенная Е. Назайкинским, рассматривается им с точки зрения оппозиции «чистота — загрязненность». Категория чистоты определяется и уточняется в целой системе связанных с музыкой представлений, образующих «лестницу, ступени которой ведут от физических и физиологических форм проявления через специфически музыкальные слои к общеэстетическим и этическим формам»<sup>282</sup>. В эту орбиту попадают такие понятия как чистый тембр, чистый тон, чистота голосоведения, чистота вкуса и ряд других явлений, которые указывают на чистоту, как универсальную художественно-эстетическую категорию.

Наконец, третья сфера музыкальной экологии, внутренний духовный мир человека, определяется, по мнению ученого, действием *нравственных* критериев меры, чистоты и культуры, которые суть есть и критерии *экологические*, а «состояние внутреннего мира есть не только следствие, но и одна из коренных причин экологических изменений среды»<sup>283</sup>. Таким образом, понятие экологии связывается с определенной системой морально-этических ценностей, касающихся отношения человека к окружающей среде и направленных на ее защиту и сохранение.

Поливекторность развития экологии музыки определяет многообразие исследовательских проблем. В рамках этого направления рассматриваются практика

---

<sup>281</sup> Там же. С. 15.

<sup>282</sup> Там же. С. 11.

<sup>283</sup> Там же. С. 10.

музыкотерапии, последствия влияния массовой музыкальной культуры на духовный мир социума. Ю. Евсюкова<sup>284</sup> подразумевает под «экологической музыкой» стилевое направление, охватывающее абсолютно разные музыкальные течения (академический пласт, рок, джаз, электронику) и представителей разных национальных школ (О. Мессиан, П. Вакс, Дж. Крам, Э. Денисов, В. Артемов, П. Карманов, Китаро, основатель экологического джаза П. Уинтер). Общим, по мнению автора, является используемый композиторами и музыкантами звуковой материал — пение птиц, голоса животных, звуки метеорологического происхождения.

Совершенно иной взгляд на экологию музыки предлагает зарубежное музыковедение. Одним из первых трудов, посвященных этой проблематике, стала статья У. К. Арчера «Об экологии музыки»<sup>285</sup> (1964), в которой автор устанавливает взаимосвязь между процессом создания музыки (начиная с поиска материалов для изготовления инструментов и заканчивая площадками для слушания и развитием технологий) и природными феноменами. Однако со времен Арчера англоязычная музыкальная экология существенно обогатилась исследовательскими трактовками и предложила большое разнообразие научных подходов.

В Америке возникло целое научное направление «эко-музыкология»<sup>286</sup> (другое название «экокритическое музыковедение»), которое занимается изучением «музыки, культуры и природы во всей сложности этих терминов. Эко-музыкология рассматривает музыкальные и звуковые проблемы, как текстовые, так и перформативные, связанные с экологией и природной средой»<sup>287</sup>.

Как отмечает А. С. Аллен, термин «эко-музыкология» может быть применим к широкому кругу научных и художественных начинаний. Так, в рамках этого направления можно рассматривать акустическую экологию, создателем которой

<sup>284</sup> Евсюкова Ю. А. Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1. С. 26–31.

<sup>285</sup> Archer W. K. On the Ecology of Music // *Ethnomusicology*. 1964. Vol. 8. No.1. P. 28–33.

<sup>286</sup> Термин «экомузыкология» получил распространение в 2000-е годы в музыковедческих сообществах Северной Америки и Скандинавии. По нашему мнению, в русском языке вполне уместно было бы по типу метаграммы использовать в подобных случаях термин «музэкология».

<sup>287</sup> Allen Aaron S. Ecomusicology // *The Grove Dictionary of American Music*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240765> (accessed: 07.12.2023).



является канадский композитор, педагог и эколог Рэймонд Мюррей Шейфер. Шейфер предлагает такое определение акустической экологии: «Экология — это изучение взаимоотношений между живыми организмами и окружающей их средой. Таким образом, акустическая экология — это изучение влияния акустической среды или звукового ландшафта на физические реакции или поведенческие характеристики существ, живущих в ней. Его конкретная цель состоит в том, чтобы привлечь внимание к дисбалансам, которые могут иметь нездоровые или враждебные последствия»<sup>288</sup>. Акустическая экология занимается не только репрезентацией звукового мира, но и изучением таких проблем, как ослабление или потеря слуха и шумовое загрязнение.

Интерес для западных эко-музыкологов представляет такое явление как био-музыка. Для ее изучения объединяются ученые и музыканты, которые исследуют звуковые миры птиц, животных, разных морских млекопитающих, например, китов, устанавливая взаимосвязи между музыкальным развитием, способами музыкальной коммуникации и музыкальной эволюцией всех живых существ на планете, включая человека.

Еще одну область эко-музыкологии составляют исторические исследования этномузыкологов, которые изучают места и регионы различных племен в контексте влияния местной среды на музыку (работы С. Фелда<sup>289</sup>). Наконец, в социологических и культурно-исторических работах западные музыковеды (см. работы Дж. Т. Тайтона, М. Слобина, Э. Сигера) начинают выстраивать концепции развития музыкальных культур по аналогии с экосистемами, понимая их как целое, движущие силы которого (идеи, социальная организация, репертуар и т. п.) регулируются причинно-следственными связями и находятся в динамическом равновесии и, соответственно, изменение любой части, непременно отражается на всей системе. Подобные методологические подходы, предполагающие описание производства,

---

<sup>288</sup> *Schafer R. Murray*. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester (VT): Destiny Books, 1994. P. 271.

<sup>289</sup> *Feld S.* From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest // The Soundscape Newsletter. 1994. (8) June. URL: [http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld\\_ethnomusicology.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld_ethnomusicology.pdf). (accessed: 07.12.2023).

потребления и распространения музыки посредством аналогий с природной средой, довольно уязвимы. Весьма обстоятельная критика применения экологических тропов изложена в статьях Брента Кио и Иэна Коллинса<sup>290</sup>. Отметим лишь несколько важных моментов. Кио и Коллинс подчеркивают, что адепты нового направления, распространяя экологическое мышление на музыкальную сферу, опираются на ценности (гармонии, единства, баланса), присущие экологии, как идеологии, в то время как эти ценности дискредитированы реальной научной практикой экологии. Отмечая холистические установки ранних экологов как реакцию на «опасные штаммы редуционизма, которые, по их мнению, заражали науку»<sup>291</sup>, критики констатируют тенденцию использовать «остаточное»<sup>292</sup> понимание экологии современными эко-музыкологами: «Любое понимание, отождествляющее экологию “с такими ценностями, как баланс, гармония, единство, чистота, здоровье и экономия”, является остаточным». Подобное остаточное понимание, по мнению Кио и Коллинса, тесно связано с «пасторальной экологией» с ее идеалами стабильности и устойчивости, которые противостоят разрушительной энергии человеческого общества. «Пасторальная экология» продолжает формировать утопическую модель отношений между природой и человеком и влиять на дискурс музыкальной экологии. «Однако, если экосистемами движет не динамическое равновесие, а скорее конкурентная борьба за скудные ресурсы, и, если они, следовательно, характеризуются постоянным изменением, даже если с позиции наблюдателя-человека некоторые элементы в них могут казаться стабильными, тогда музыкальная экология не может более апеллировать к гармонии и стабильности, — констатируют Кио и Коллинс. — Одним из следствий отказа от этого “динамического равновесия” и “баланса природы” является то, что мир природы не может предложить утопиче-

---

<sup>290</sup> *Keogh B.* On the Limitations of Music Ecology // *Journal of The Music Research online*. 2013. No. 4. P. 1–10. URL: <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/96982/1/On%20the%20Limitations%20of%20Music%20Ecology.pdf> (accessed: 12.11.2023); *Keogh B., Collinson I.* “A Place for Everything, and Everything in its Place” The (Ab)Uses of Music Ecology // *MUSICultures*. 2016. No. 43 (1). P. 1–15. URL: [https://www.academia.edu/102260565/The\\_Ab\\_Uses\\_of\\_Music\\_Ecology](https://www.academia.edu/102260565/The_Ab_Uses_of_Music_Ecology) (accessed: 07.12.2023).

<sup>291</sup> *Keogh B., Collinson I.* “A Place for Everything...”... Op. cit. P. 5.

<sup>292</sup> Термин «остаточный» применяется для описания ценностей, которые понимаются «на основе остатков... некоторого предыдущего социального и культурного института или формации». Ibid. P. 7.

скую модель для создания музыки и взаимоотношений между человеком и природой»<sup>293</sup>.

## 1.2. Экология звука и экология слушания Шаррино

Как вписывается в общую картину экологии музыки, представленную выше, натуралистическая концепция Шаррино? И каким образом она связана с его музыкальным театром?

В отечественном музыкознании философско-эстетические взгляды композитора были раскрыты в ряде работ С. В. Лавровой, в том числе специальная статья<sup>294</sup> посвящена экологической концепции итальянского маэстро. Тем не менее, эта тема требует дальнейшей существенной разработки, в том числе в ракурсе настоящего исследования.

В многочисленных интервью Шаррино, а также в его авторских комментариях к произведениям, эссе и статьях неоднократно встречаются понятия: натурализм, натуралистическая музыка, акустическая экология, экология звука, экология слушания. Впервые термин «экология» появляется в его заметках, начиная с 1990-х годов. Однако уже в ранних сочинениях композитора обнаруживаются ключевые концепции, которые в дальнейшем будут раскрыты им с помощью экологических тропов.

Само мышление Шаррино опирается на фундаментальные принципы экологического мировоззрения, среди которых Г. Джакко выделяет такие, как: «последовательная и всеобъемлющая концепция мира в противовес атомизированному и механистическому мировоззрению, холистический подход, принцип взаимодействия части и целого, телеологический метод, дедуктивный метод, биосфера (Гей Левлока<sup>295</sup>) как пространственно-временная система»<sup>296</sup>. В то же время компози-

<sup>293</sup> Keogh B., Collinson I. "A Place for Everything..."... Op. cit. P. 7–8.

<sup>294</sup> Лаврова С. В. Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 24–27.

<sup>295</sup> Гипотеза Гей — гипотеза, выдвинутая в 1970 году британским ученым Джеймсом Лавлоком, согласно которой планета Земля представляет собой живой суперорганизм (называемый Гей в честь древнегреческой богини), осуществляющий саморегуляцию всех своих компонентов для развития и поддержания жизни.

<sup>296</sup> Giacco G. "...un cielo notturno d'altre bianche veloci nuvolette..." Salvatore Sciarrino et ses lieux d'écoute // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. Publication Cdmc, Paris, 2013. P. 21.

тора, известного независимостью своих взглядов, композитора, чье творческое развитие не было ограничено ни конституирующими установками академической школы, ни господствующей в 1950–1960-е годы идеологией структурализма и «дармштадтской эстетики», вряд ли можно причислить и к адептам какого-либо из существующих направлений музыкальной экологии. По существу, термином «экология» Шаррино обобщает свою поэтику, опирающуюся на антропологический подход и тесно связанную с физиологией, с акустической средой как реальной (то есть природной и техногенной), так и ментальной. В «Заметках для парижского журнала» Шаррино так объясняет концепцию музыкальной экологии:

«Для начала я бы отделил *акустическую экологию* и *экологию слушания*; первая, очевидно, касается любой природной среды с акустической точки зрения. Вторая относится скорее к методу майевтики и указывает путь, который каждый из нас может пройти, очистив свой разум: вкладывая музыкальный феномен в свою суть, экология слушания также имеет важные последствия для общества.

Необходимо освободить ухо от засорения, позаботиться о нем и излечить от глухоты. Однако именно обусловленность делает разум невосприимчивым, более закрытым, чем глухота. Таким образом, очистить свой разум означает научиться очищать себя, оставляя место для другого, для того, чего вы не знаете. <...>

Тот, кто моделирует слушание и определяет образы слушания, сможет превратить эстетическое переживание в форму познания себя и окружающего мира. Эта близость между музыкой и звуками реальности вызывает осмос<sup>297</sup>, который я бы описал, следуя терминологии, заимствованной из музыкальной терапии, как *глобальное слушание*: глобальное, в смысле глубокой вовлеченности, а не четкого определения деталей восприятия или их умножения. Я слышу здесь не только преобразование ощущений от прослушивания, но и пространственную иллюзию, которая мгновенно переносит того, кто начинает слушать мою музыку, в другое место: этот характерный способ проникновения в неизвестную зону.

Для меня пространство как ментальное измерение имеет такое же значение, как и реальное пространство»<sup>298</sup>.

<sup>297</sup> Осмос — это проникновение, просачивание растворителя в раствор сквозь разделяющую их полупроницаемую мембрану. Шаррино часто использует в качестве метафоры слова из области биологии, химии, физики, медицины, алхимии и др. наук (см., например, нигредо, энуклеация, адгезия, диспергирование, просачивание и т. д.).

<sup>298</sup> Sciarrino S. Notes pour un journal parisien // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris : Publication Cdmc, 2013. P. 27.

В приведенной цитате довольно концентрированно и в то же время метафорично изложены основные пункты эстетики композитора, связанные с понятием экологии. И сочинение (как процесс создания и как результат), и слушание исходят для Шаррино из двух оснований — органических качеств самой звуковой материи и особенностей психофизиологии восприятия человека. Причем такая направленность была присуща композитору с самого начала творческого пути. «Когда в юности я начал пробовать свои силы в новом способе сочинения и слушания, — вспоминал он позднее, — я осознавал одну вещь: я хотел органическую музыку, адаптированную к органическим существам»<sup>299</sup>.

Призыв очистить уши лишь внешне связан с экологическими лозунгами, призывающими избавиться от шумового загрязнения и его последствий. Конечно, для Шаррино не теряют актуальности проблемы, вызванные шумом антропогенного происхождения, и, прежде всего, понижение восприимчивости человека к музыке как вследствие общей для XX века тенденции возрастающей динамики звучания, так и в силу повсеместной доступности музыки (звучание ее в торговых центрах, автобусах, на мобильных устройствах), что в конечном итоге формирует отношение к ней, в лучшем случае, как к привычному незамечаемому фону, а в худшем — к раздражающему фактору. Впрочем, композитор понимает, что абсолютной тишины не существует, шумы составляют жизнь живых существ, ткань повседневной жизни. «Я бы сказал, что у меня есть эмоциональная связь с шумами нашего мира», — сказал он в одном из интервью<sup>300</sup>. Как повысить слуховую чувствительность в создавшихся условиях? Ответ, который предлагает Шаррино своей музыкой — понизить динамический уровень до такой границы слышимого, которая бросает вызов пределу человеческой восприимчивости. Тишина, согласно ему, создает тот «климат внимания», в условиях которого человек слушает и слышит гораздо больше и более чутко. Многие его произведения включают специальные упражнения на настройку и тренировку способностей восприятия (вспомним, например,

<sup>299</sup> Ibid. P. 30.

<sup>300</sup> *Gentile F. Kafka e l'incubo italiano. Intervista al compositore Sciarrino...* Op. cit. P. 27.

вступительный раздел в *Infinito nero*), которые помогают и слушателям, и исполнителям «почувствовать мир по-другому»<sup>301</sup>.

Шумовое загрязнение составляет лишь одну часть проблемы. Другая и более важная, по мнению композитора, заключается в «засоренности» нашего разума. За призывом очистить уши стоит идея очистить сознание, чтобы слышать и думать без предрассудков, опираясь на собственные уши, чтобы открыть в самом себе свободное пространство для нового. От чего же необходимо очистить сознание? От всего, что способствует схематизации мышления человека, что детерминирует и предопределяет его восприятие, что ограничивает сознание набором правил и формул, от всего того, что Шаррино называет риторикой.

Понятие «риторика» довольно часто встречается в высказываниях композитора и нуждается в комментарии. Под риторикой маэстро понимает широкий спектр конвенционально обусловленных выразительных средств, приемов, форм, способных вызвать в слушателе почти рефлекторные представления о чем-то знакомом, «подсказывающие» траекторию восприятия и таким образом мешающие слушать по-новому, как бы «впервые», «внове». С риторикой Шаррино связывает как грамматический уровень музыкального языка (оперирование традиционными интервалами, аккордами и т. д.), так и синтаксический (способы формальной организации). Многие слушатели предпочитают тонально-гармоническую музыку (условно от барокко до первой волны авангарда), потому что ее выразительные топысы усваиваются с детства и формируют привычку пассивного восприятия. Однако это не просто препятствует слушанию<sup>302</sup> или открытию себя для нового, но и блокирует творческий потенциал, ибо для Шаррино восприятие — это акт творчества. Поэтому очищать сознание необходимо не только слушателям, но и создателям музыки. Именно здесь находятся истоки неприятия композитором «школьного», традиционного обучения музыке, которое, сосредоточиваясь на грамматике,

<sup>301</sup> *Curinga L.* Ecologia dell'ascolto. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino // *Sistema Musica*. 2002/2003. No. 1. P. 16.

<sup>302</sup> В одном из интервью Шаррино говорил: «Все думают, что с помощью риторики можно объединить людей, в то время как она становится причиной того, что люди меньше слушают. Она представляет собой известную всем условность, однако, когда слушаешь то, что уже знаешь или опознаешь — больше уже не слушаешь». См.: *Vilarem L.* L'oreille critique de Salvatore Sciarrino... Op. cit.

создает ловушки для молодых музыкантов. Композиторы, по мнению Шаррино, не должны принимать как должное ни условности тонально-функциональной системы, ни принципы интегрального сериализма, потому что обе теории в равной степени стремятся навязать общий язык и общие правила, препятствуя созданию собственной музыкальной эстетики. Свободу творца не должны ограничивать правило «золотого сечения» или числовые формулы, которые «подскажут», куда поместить тот или иной элемент: выбор остается за композитором, но, «естественно, выбирать может только тот, кто свободен, а не тот, кто обусловлен»<sup>303</sup>. Альтернативой риторике, по мнению Шаррино, могут стать ассоциации со звуковой реальностью окружающего мира (шум ветра, белый шум тишины, шорохи, капание) и физиологической реальностью (сердечный ритм, дыхание, гул в ушах), которые сегодня «менее очевидны, чем ассоциации с той массой музыки, что повсеместна и загрязняет наши уши»<sup>304</sup>. «Когда границы между музыкой и звуковой реальностью колеблются, устоявшиеся схемы перестают работать, любые рамки становятся проблематичными, — пишет маэстро. — Ориентиры, в конечном счете, будут лежать за пределами музыкальной техники»<sup>305</sup>, в междисциплинарном контексте»<sup>306</sup>.

Концентрируясь на материально-перцептивных аспектах звука, композитор исследует их способность воздействовать на человеческое восприятие и в то же время быть им обусловленными. В основу своей экологической концепции итальянский маэстро помещает психофизиологию человеческого восприятия и механизмы познания. Композиционная деятельность смещается «от предметного мира текста, языка к тому, что доходит до слушателя и как он это воспринимает»<sup>307</sup>. Как утверждает Шаррино, все его произведения «пытаются понять, что происходит, когда их кто-то слушает»<sup>308</sup>. Психологические факторы слушания являются первичными и даже более важными, чем акустические. Композитор приводит простой пример: если никто не слушает звук, то его просто не существует.

<sup>303</sup> Sciarrino S. Notes pour un journal parisien... Op. cit. P. 29.

<sup>304</sup> Salvatore Sciarrino: "A Tragedy of Anticipation"... Op. cit. P. 56.

<sup>305</sup> Курсив мой. — А. Ч.

<sup>306</sup> Sciarrino S. Notes pour un journal parisien... Op. cit. P. 30.

<sup>307</sup> Curinga L. Ecologia dell'ascolto... Op. cit. P. 16.

<sup>308</sup> Extrait d'un entretien avec Salvatore Sciarrino, Revue Entretemps, décembre 1990. Propos recueillis par Gérard Pesson et Martin Kaltenecker // Dossier de presse Musique Festival d'Automne à Paris 20 septembre – 30 décembre 2000. P. 44.

Согласно маэстро, музыкальные композиционно-драматургические принципы также обусловлены механизмами человеческого восприятия и познания, ибо «структура скорее является результатом восприятия»<sup>309</sup>, а не суммой производимых операций с изолированными элементами, что характерно для сериализма. Организация музыкальной формы происходит в сознании слушателя как процесс взаимодействия восприятия и памяти: «Каждый элемент оставляет ментальный след, создающий ощущение потока. <...> Если форма задумана как чистый дискурс памяти, то формальные процессы становятся репрезентациями тех же самых процессов памяти»<sup>310</sup>. Заметим, что созданная Шаррино в 1990-е годы теория музыкальных фигур, изначально названных «структурами восприятия», напрямую связана с фактором ментального структурирования. Описывая «фигуры мысли», итальянский маэстро, по существу, описывает «функционирование нашего разума» (Г. Джакко). Смещение фокуса в междисциплинарный контекст, выход за пределы собственно музыкального или акустического, требует смены аналитического подхода. Современный музыкальный анализ, по мнению композитора, вместо того чтобы концентрироваться на отдельных элементах языка («молекулах»), грамматике и синтаксисе, должен рассматривать формальную организацию как «динамическую систему», описывая ее свойства и особенности ее поведения.

Экологическая концепция Шаррино исходит из идеи общности природных законов и для биологических организмов, и для художественного творчества. В многочисленных интервью маэстро неоднократно утверждал, что композиционные принципы, которым он отдает предпочтение, такие как повторяемость, вариативность, преобразование, исходят из природных посылок:

«Этот принцип вариативного повторения отдельных, четко определенных элементов существует и в природе. Например, все дни одинаковы, но в то же время все разные, и это также относится к живым существам или отдельным клеткам: они в равной степени одинаковые и различные. Для меня в этом заключается идея творчества, творчества в целом. Возможно, это ось, вокруг которой вращается все мое творчество, и, вероятно, также причина, почему мои произведения иногда так трудно исполнять. Я имею в виду не технические трудности; я не увлекаюсь

<sup>309</sup> Bunch J. D. A polyphony of the mind... Op. cit. P. 470.

<sup>310</sup> Sciarrino S. Allegoria della note. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/97.html> (accessed: 07.12.2023).



виртуозностью, в чем меня часто обвиняли в прошлом. Трудность заключается в том, чтобы понять живую логику этих небольших, непрерывных изменений и прояснить их посредством интерпретации. Этого невозможно добиться простым заучиванием музыкального текста. Вы научитесь, только наблюдая за реальной жизнью. Потому что реальность всегда та же самая и непрерывно меняющаяся. Она никогда не бывает виртуозом»<sup>311</sup>.

«Глобальное слушание», о котором пишет Шаррино в приведенной ранее цитате из «Заметок для парижского журнала», — слушание, объединяющее ухо и зрение, ощущение времени и пространства в глобально воспринимаемом измерении, — представляет собой феномен интеграции. В ментальном пространстве прослушивания осуществляется синтез и взаимное соответствие между визуальными и звуковыми закономерностями. Неудивительно поэтому, что для самого композитора процесс сочинения начинается с составления диаграммы — своеобразной *image-схемы* (если воспользоваться терминами когнитивной науки), которая в графической форме представляет новую концепцию звука и слушания. М. Анджус называет шарриновские диаграммы *биограммами*, указывающими «историю звуков в их среде»<sup>312</sup>. «Диаграмма, — пишет исследователь, — репрезентирует и определяет звуковой объект (или фигуру), то есть, образ звука, его артикуляцию или перемещение во времени <...> это *пружина*, проецирующая мысль — музыку, формы — во времени и *сквозь* время, с возможностью соединения первого и последнего звука»<sup>313</sup>. Диаграмма связывает элементы друг с другом, исходя из опыта глобального слушания, устанавливая корреляцию между ментальным пространством композитора и ментальным пространством слушателя.

Для описания своего подхода к музыке Шаррино использует такие термины, как «натурализм» и «тревожащий реализм». Все это, однако, не имеет никакого отношения ни к описательности, ни к примитивным формам мимесиса. Чувство тревоги или беспокойства возникает у слушателя постольку, поскольку композитор

<sup>311</sup> Nyffeler M. «Es gibt zwei Arten von Fantasie». Aus einem Interview mit Salvatore Sciarrino // Kontinent Sciarrino. Programmbuch der Salzburger Festspiele, 2008. S. 19–23. URL: <http://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/interview1.html> (accessed: 07.12.2023).

<sup>312</sup> Angius M. Come avvicinare il silenzio... Op. cit. P. 29.

<sup>313</sup> Ibid. P. 29–30. Курсив принадлежит М. Анджусу.

создает такие условия, при которых реципиент начинает сомневаться в своих собственных представлениях о реальности. В программной заметке, посвященной «Лоэнгрину», Шаррино афористично выражает свою концепцию: «Мира не существует. Существует сознание того, как мы его видим»<sup>314</sup>. Исследователи (К. Карателли, Дж. Винай, Л. Д'Эррико, Д. Банч) неоднократно отмечали, что музыка Шаррино являет собой *представление представления* реальности. Звуковая вселенная композитора формирует двойной пейзаж: внешний (окружающая среда, способствующая очищению и утончению навыков слушания) и внутренний (отражающий как психофизиологическое состояние оперного персонажа, так и внутреннее восприятие слушающего, одновременно идентифицирующего себя с героем и отделяющего себя от него). Таким образом, акустическая экология («экология звука») оказывается взаимосвязанной с экологией слушания, а конечной целью для Шаррино становится рождение нового типа слушателя, являющегося одновременно субъектом и объектом композиции: слушателя, чувствительного к звуковой среде и к ее взаимодействию с собственным ментальным пространством, слушателя, обладающего новым действенным сознанием, позволяющим «почувствовать мир по-другому»<sup>315</sup>, в соответствии с глобальным и непосредственным восприятием, наконец, слушателем, для которого осознанное слушание становится возвращением к самому себе, «жизненно важным опытом, то есть возможностью и инструментом подлинного познания: в конечном итоге слушатель прислушивается к самому себе, к тому “я”, которого он раньше не слышал»<sup>316</sup>.

## **§ 2. *Sillabazione scivolata* и модульная мелопея: особенности вокального стиля С. Шаррино**

Путь обретения индивидуального вокального письма оказался напрямую связан с экологической концепцией. Вспоминая об этом, Шаррино писал: «Чтобы придумать песню, недостаточно просто сочинить ее для голоса. Сначала необходимо

<sup>314</sup> Sciarrino S. Lohengrin. Nota dell'autore... Op. cit.

<sup>315</sup> Curinga L. Ecologia dell'ascolto... Op. cit. P. 16.

<sup>316</sup> Salvatore Sciarrino. L'eco delle voci. 26° Festival di Milano Musica. Percorsi di musica d'oggi 21 ottobre – 3 dicembre 2017. Edizioni del Teatro alla Scala è a cura di Cecilia Balestra, Delia De Matteis, Marco Mazzolini. Milano, 2017. P. 17.

очистить разум, сделать прозрачными те самые интервалы, через которые прошла вся музыка в мире, горы песен, короче говоря, все то, что составляет гигантскую свалку, в которой мы живем.

Экология — это рождение сознания, которое позволит совершить обновление. И поэтому экология звука, безусловно, означает возвращение к тишине, но особенно открытие выразительности без банальности и без риторики»<sup>317</sup>.

Большое значение для итальянского маэстро имеет коммуникативная функция вокального дискурса. Вокальная музыка — это прежде всего возможность коммуникации, и здесь большую роль играет текст. «Для меня пение — это квинтэссенция текста. Пение — это слово и музыка вместе...»<sup>318</sup>. «Вокалу нужно придать силу. Если пение не соединено с силой слова, оно не может ничего сказать. Именно это лежит в самом основании театра»<sup>319</sup>. Эти утверждения показывают, что, в отличие от других композиторов-авангардистов, Шаррино не отказывается от текстовой семантики, хотя в его творчестве можно встретить произведения, которые двигаются в сторону так называемой «вторичной вокализации» (термин Мишеля де Серто<sup>320</sup>), предусматривающей массив «расширенных вокальных техник»: «случайные и бессмысленные особенности речи, странности отдельных способов речи или пения, звуки дыхания и “неправильное” или неясное произношение — короче

<sup>317</sup> *Sciarrino S.* 12 Madrigali. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (accessed: 24.01.2024).

<sup>318</sup> *Kostakeva M.* «Ich schreibe keine Musik, ich schreibe eine psychologische Erfahrung»: Maria Kostakeva gespracht mit dem Komponisten Salvatore Sciarrino // *Neue Zeitschrift fur Musik*. 2009. Vol. 170. Nr. 4. S. 32.

<sup>319</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 52.

<sup>320</sup> В статье «Вокальные утопии: Глоссосолия» М. де Серто писал: «Глоссосолия уже пробивается сквозь щели обычной беседы: телесные шумы, фрагменты делинквентных звуков и фрагменты чужих голосов прерывают порядок предложений паузами и неожиданностями. Чье послание и кому? Рассеянная и вторичная вокализация пересекает дискурсивное выражение, склеивая его или дублируя. Главный голос, претендующий на роль вестника смысла, оказывается втянутым в удвоение, которое его компрометирует. И только в тех функциях, в которых он наиболее дистанцируется от диалога, он освобождается от своего тревожного двойника». См.: *Certeau Michel de.* Vocal Utopias: Glossolalies [1980] / translated by Daniel Rosenberg // *Representations. Special Issue: The New Erudition*. 1996. No. 56. P. 29–30.

говоря, все те особенности, которые современное общество и большинство исторических стилей вокальной музыки склонны маргинализировать или стирать»<sup>321</sup>. Подобные приемы можно встретить в «Леоэнгрине», но в целом они не являются основополагающими для вокального стиля Шаррино.

Историческая и культурная эстетика звука и генерация смысла, которыми наполнена вокальная музыка, накладывают на нее более сильные ограничения, чем на инструментальную. Эта особенность обусловила одну из важных тенденций послевоенного авангарда, которая коснулась и ранних произведений Шаррино, — отказ от включения голоса в состав сочинений либо трактовка его как радикальной стилизации инструментов.

«К концу 1970-х годов я понял, что использую личный, новаторский стиль для инструментов, позволяющий раскрыть их душу, но я не делал того же для голосов, — вспоминал позднее композитор. — Голос имел особые характеристики и перенял восточные техники, но его артикуляция была просто имитацией инструментов. Он еще не полностью пробудился к человеческим эмоциям. Именно тогда я почувствовал необходимость сформировать вокальный стиль: я постепенно отменил свой вокальный язык, что привело к нулевой точке, отмеченной *Vanitas* (1981)»<sup>322</sup>.

Хотя вокальные пьесы Шаррино рождались из естественных возможностей голоса, однако, по его собственным словам, композитор требовал от певцов «невыполнимого сальто», такого контроля вокального органа, который выходит за рамки традиций, усваиваемых в консерваторских аудиториях. Подобные техники были интуитивно связаны с восточными вокальными методами Индии и Монголии. Осознав это, Шаррино сузил поиски, сфокусировавшись в границах европейской традиции и ориентируясь на конкретные исполнительские возможности.

Искания композитора сосредоточились на новом типе артикуляции, представляющем собой промежуточную область между пением и разговорной речью.

---

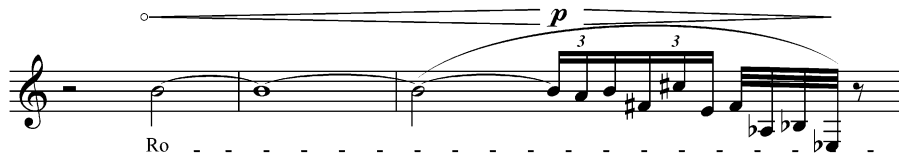
<sup>321</sup> Utz C. The Rediscovery of Presence: Intercultural Passages through Vocal Spaces between Speech and Song // Vocal Music and Contemporary Identities, Unlimited Voices in East Asia and the West / ed. by Christian Utz and Frederick Lau. New York: Routledge, 2013. P. 6.

<sup>322</sup> Salvatore Sciarrino: "A Tragedy of Anticipation"... Op. cit. P. 52.

Свой уникальный вокальный стиль Шаррино назвал *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция).

Предвестники характерных вокальных фигур можно встретить в сочинениях конца 1970-х годов, но период формирования вокального стиля пришелся на начало 1980-х, когда композитор, по его собственным словам, переживал возрождение и в творческой, и в личной сфере. «Натюрморт в одном акте» *Vanitas* (1981) стал неким рубежом, обозначившим стремление Шаррино «обнулить» свой язык («arrivare quasi a un grado zero» — «достичь quasi нулевой степени»<sup>323</sup>) и начать все сначала.

Главный музыкальный лейтмотив *Vanitas* (см. *рис. 39*) спустя десятилетие превратится в базовую вокальную фигуру, вокальный топос композитора. Он представляет собой сочетание длинной ноты, исполняемой *niente-crescendo* и быстро артикулируемого полуречевого нисходящего «арабеска», уходящего в *niente-diminuendo*.



*Рис. 39.* С. Шаррино. *Vanitas*. Ч. 1. Rosa

Стиль *sillabazione scivolata* впервые был последовательно применен Шаррино в опере «Персей и Андромеда». Сделав его фундаментом всех своих последующих оперных и вокальных сочинений, композитор, по существу, превратил его в «фирменный знак», мгновенно узнаваемую авторскую подпись. Поскольку взаимодействие между вокальными партиями и оркестровыми голосами довольно часто строится у Шаррино по принципу эхо-откликов, это позволило транспонировать *sillabazione scivolata* в инструментальную сферу. Расширение области его применения (см., например, струнные квартеты № 7 и № 8 и ряд других сочинений, построенных на типичных фигурах вокального стиля композитора) позволяет говорить об универсальном стилизованном языке.

<sup>323</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 50.

В авторском комментарии к 12 мадригалам Шаррино определил три главные составляющие своего вокального стиля:

«Для оперного пения:

— *messa di voce*, напряжение к высшей точке, из которой вспыхивает вокализация или движение (подобные артикуляции существуют в мире птиц);

— скольжения звука, иногда объединенные в кантилену с помощью *portamenti* (распространены в этнической музыке).

Для речитатива:

— микротоновые скольжения весьма быстрых слов. Особым образом спетые, они создают ощущение нетемперированности, характерной для речи»<sup>324</sup>.

Рассмотрим эти элементы более подробно.

*Messa di voce*, как известно, является техникой пения, основанной на исполнении долго выдерживаемого звука с постепенным *crescendo* от *pp* до *ff* и таким же постепенным *diminuendo*. Исполнение *messa di voce* требовало высочайшего уровня вокальной координации и считалось своеобразным контрольным тестом эпохи *bel canto*. Некоторые музыковеды усматривают в этой фигуре связь с музыкой барокко, столь любимой Шаррино. Однако сам композитор утверждал следующее: «Мои *messe in voce*<sup>325</sup> не являются подражанием старинной музыке, напротив, они с самого начала характерны для моего звукового мира. В тот момент, когда я решил создать собственный вокальный стиль, для меня стала открытием эта возможность приостановить, далее расширить голос, начиная с минимума, а затем позволить ему упасть в артикуляцию. Это тип высказывания, берущий начало из природных посылок. Сегодня исполнители старинной музыки снова используют *messe in voce*. Но когда я начал писать *messa in voce*, ее эпоха была забыта, мало кто знал об этом, и в любом случае я был далек, используя эту фигуру, от идеи реконструкции ста-

<sup>324</sup> Sciarrino S. 12 Madrigali. Nota dell'autore... Op. cit.

<sup>325</sup> В интервью Шаррино использует как обозначение *messa di voce*, так и *messa in voce*, чаще отдавая предпочтение последнему, возможно, для того чтобы подчеркнуть различие между *messa di voce* эпохи *bel canto* и своим элементом вокального стиля.

ринной музыки. Я говорил о необходимости обнуления. *Messa in voce* была следствием обнуления в пустом пространстве звуков, где элементы стали действительно разреженными: *messa in voce* эквивалентна приближающему звуку»<sup>326</sup>.

Второе слагаемое базовой фигуры — артикулированная «вспышка», собственно *sillabazione scivolata*, то есть микротоновые скольжения или градуированные *glissandi*, как правило, имеющие нисходящую направленность. Шаррино выделяет два варианта: быстрое *parlando* (см. рис. 40a) и речевой «арабеск» или *ruzzolare*<sup>327</sup> (см. рис. 40b).

Figure 40a shows a vocal line in 6/8 time. It begins with a forte (*f*) dynamic marking over a five-measure rest. This is followed by a piano (*pppp*) dynamic marking over a quarter note. The piece then moves to a fortissimo (*ff*) dynamic marking over a nine-measure rest, and finally ends with a piano (*p*) dynamic marking over a quarter note. The lyrics are: Che ri-spo-sta, che ri-spo-sta de-vo da-re?

Рис. 40a. С. Шаррино. «От мороза к морозу». № 2, такты 59–61

Figure 40b shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has dynamics *p*, *mp*, *p*, and *p*. The piano accompaniment has dynamics *pp*, *pp*, and *pp*. The lyrics are: La - - - sci - a - te si - - - a la mia ma-no. Below it, Vo-glio-co-gli - er-la Si - - - ved-ra in-sie-me - - - por.

Рис. 40b. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*. Сцена I, такты 7–8

Оба варианта допускают нюанс нетемперированных интервалов, то есть приблизительное интонирование, и не требуют точного исполнения записанных нот и ритма. Однако выписанные в партитуре ритмы, тем не менее, «важны для понимания колебаний, темпа речи и, следовательно, эмоциональной реакции говорящего персонажа или для важности отклика в диалогах...»<sup>328</sup>.

В основе базовой вокальной фигуры композитора, включающей *messa in voce* и различные элементы *sillabazione scivolata* лежит дихотомия выразительных

<sup>326</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 62.

<sup>327</sup> В буквальном переводе на русский язык слово означает «катиться кувырком».

<sup>328</sup> Petazzi P. Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi // Die Tödliche Blume. Programmheft der Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen, 1998. S. 38.

средств, этих слагаемых «еще нет» и «уже нет» традиционного пения (М. Саксер)<sup>329</sup>: долгий–краткий, вокализация–речевая артикуляция, точность–приблизительность интонирования, один тон–некоторое множество тонов и т. д. Эта дихотомия заставляет вспомнить предложенную Р. Бартом в эссе «Зерно голоса» бинарную оппозицию бестелесного голоса, нацеленного на выразительность, экспрессию, «означивание», ограниченного культурными ценностями, репрезентированного легкими, и висцерального голоса, воплощающего материальность тела, представленного горлом.

Выразительными элементами *sillabazione scivolata* становятся также восходящие и нисходящие *portamenti* между соседними звуками (см. рис. 41 а, б).



Рис. 41а. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*. Сцена 2, такты 1–2

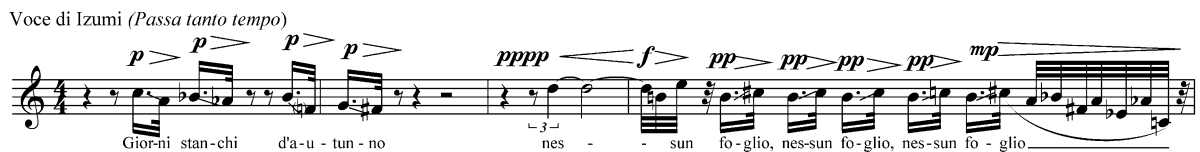


Рис. 41б. С. Шаррино. «От мороза к морозу». № 47, такты 3–6

Эффективность созданного композитором вокального стиля, позволяющего *воспринимать* и *понимать* пропеваемый текст, определяется реакцией слушателей. «Он [поющийся текст — А. Ч.] звучит как речь, но контролируется вокалом и устанавливает непосредственную связь с речью благодаря микротональной структуре. И когда вы распознаете произнесенное слово, вы думаете, что оно проговаривается, но это не так»<sup>330</sup>, — говорил Шаррино в одном из интервью. В другом интервью

<sup>329</sup> М. Саксер указывает на двойное нарушение ожиданий в этой фигуре: «то, что начинается как восходящая подготовка длинной певучей мелодической линии, продолжается не так, как ожидалось. Мелодическое развитие отсутствует, удерживается тон, который плавно перетекает в фигуру, артикулируемую так же быстро, как в разговорной речи, и отчасти напоминающую арабесковую колоратуру, но которой не хватает блеска классических колоратур, поскольку она очень быстро завершается. Это “еще нет” и “уже нет” традиционного пения, из которого складываются вокальные фразы». См.: *Saxer M. Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos Luci mie traditrici // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition text + Kritik, 2019. S. 42.*

<sup>330</sup> *Nyffeler M. «Kreativität is genuin weiblich»... Op. cit. S. 54.*



композитор добавлял: «Секрет “Коронации Поппеи” и *Luci mie traditrici* заключается в том, что вы думаете, будто персонажи говорят. В действительности они раскрывают все модуляции декламационных фрагментов через интонацию»<sup>331</sup>. Поиски композитора привели его к такому типу речевого исполнения, которое исключало бы вокальную экспрессию и звучало максимально естественно. Большая скорость артикуляции текста в *sillabazione scivolata* не дает возможности певцам точно исполнить *glissandi* и тем более выписанный нотами «арабеск», максимально приближая таким образом голос к беглости (*scioltezza*) и легкости повседневной речи. Однако, как справедливо отмечает С. Кларен, в связи с этим возникают проблемы для слушательской аудитории, поскольку стиль *sillabazione scivolata*, открывая доступ к разборчивости текста, на самом деле делает ее невозможной из-за чрезмерного темпа и связанной с ним размытости, сглаженности артикуляции<sup>332</sup>.

На вопрос, придает ли его вокальный стиль бóльшее значение выразительности, чем слову, Шаррино ответил, что значение имеют оба. Используя характерное для повседневной речевой просодии колебание высоты и интенсивности голоса в зависимости от ударных и безударных слогов и эмоционально детерминированной интонации, Шаррино не стремится к полному совпадению речевого и музыкального аффектов. Как верно замечает Дж. Винай, «сохраняя разборчивость текста, композитор разрывает традиционную связь между пафосом и смыслом, пение становится музыкальным пантографом, выражающим антропологию и патологию человеческого голоса»<sup>333</sup>.

Ряд исследователей обнаруживает следы воздействия на вокальный стиль Шаррино концепций голоса в монодии, мадригале и опере XVII века. Так, К. Утц полагает, что *sillabazione scivolata* можно интерпретировать как своеобразную «тень» речитатива Я. Пери, который, в свою очередь, опирался на античное различие между «диастематическим» и «континуальным» типами пения. «“Диастематический” принцип был адаптирован для ударных слогов, “континуальный” — для

<sup>331</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 58.

<sup>332</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 71–72.

<sup>333</sup> Vinay G. Salvatore Sciarrino: Parcours de l'œuvre // RESSOURCES.iRCAM. URL: <http://brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino#parcours> (accessed: 12.03.2023).

безударных. В то время как ударные слоги атрибутировались посредством длинной ноты и обычно сменой гармонии, безударным слогам позволялось двигаться независимо от баса»<sup>334</sup>, — пишет исследователь, находя связь между этими типами пения и двумя «слагаемыми» вокальной фигуры Шаррино.

В контексте «обнуления» музыкального языка, о котором говорил Шаррино в 1980-е годы, сравнения с пионерами итальянского оперного речитатива неизбежны. Да и сам композитор в различных интервью так или иначе ссылается на традицию<sup>335</sup>. Однако, учитывая авторскую концепцию экологии звука и слушания, истоки *sillabazione scivolata* следует искать в явлениях природы. И маэстро прямо заявляет об этом: «*messaggio in voce* — как бы прицеливание, артикуляция — стрела. На самом деле речь идет о крике стилизованного соловья, абсолютно природном, человеческом и живом жесте в ночи, возможно, арабеске, и, возможно, вокализации в смысле “эманации” голоса»<sup>336</sup>.

Поскольку композитор стремится к непосредственности восприятия, очищенного от «накипи» риторики и «гигантской музыкальной свалки» из классики, рока, поп-музыки и других направлений, чьи средства выразительности создают конвенциональные информационные коды, свою задачу он видит в новом использовании «подержанных» языковых элементов. Шаррино конструирует абсолютную монодию, которая основана, по его словам, «на направленной геометрии интервалов, векторном “гештальте”». <...> У меня нет предубеждений ни к диссонансам, ни к консонансам, потому что каждый интервал может быть центром внимания: если вокруг него ничего нет, все может стать центром вселенной»<sup>337</sup>.

Наряду с *sillabazione scivolata* композитор активно использует также разные формы разговорной речи (от шепота до крика) и фрагменты, в которых используется традиционный способ пения. Проведенный нами анализ показывает, что почти в каждой опере маэстро формирует стратегию семантической кодификации пения

<sup>334</sup> Utz C. The Rediscovery of Presence... Op. cit. P. 66.

<sup>335</sup> Так, в интервью, опубликованном в журнале венецианского театра *La Fenice* в связи с постановкой в сентябре 2019 года *Luci mie traditrici*, Шаррино упоминает «Коронацию Поппеи» Монтеверди, говоря, что его опера стала своеобразным ответом на нее. См.: Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 56.

<sup>336</sup> Vinay G. La costruzione dell’arca invisibile... Op. cit. P. 62–63.

<sup>337</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 57.

и речи, и эта стратегия определяет драматургию театрального сочинения. Так, в *Luci mie traditrici* общий деструктивный процесс, связанный с переосмыслением идеи *Liebestod*, обнаруживает себя в постепенном «испарении» вокального начала из партий персонажей, в переходе от традиционного пения (в Прологе) к *sillabazione scivolata*, далее от скользящей слоговой артикуляции к разговорной речи в различных ее эмоциональных оттенках (заключительная сцена). В *Infinito nero*, где отсутствует сюжет и на сцене находится один единственный персонаж, именно смена разных видов артикуляции в вокальной партии героини определяет композиционно-драматургические закономерности, которые в целом подчиняются стратегии, прямо противоположной *Luci mie traditrici*. Здесь мы наблюдаем обратное движение от быстрой речевой скороговорки, словесного «потока» к *sillabazione scivolata*, в который Шаррино постепенно включает *messe in voce*, и далее к традиционному способу пения. В «Макбете» появление кантилены связано с цитированием Арии Ренато *Alla vita che t'arride* из оперы «Бал-маскарад» Верди. Создающие предельный стилистический контраст общей звуковой среде «Макбета» эти цитированные фрагменты формируют ироническую оптику, которая позволяет свершиться «жертвоприношению духов нашей лирической традиции»<sup>338</sup>. В опере «От мороза к морозу» Шаррино семантически кодифицирует переписку между поэтессой Идзуми Сикибу и Принцем Ацумити: *sillabazione scivolata* воплощает поэтические фрагменты писем, а речевая декламация — прозаические. Причем *sillabazione scivolata* в этой опере обнаруживает отчетливую тенденцию движения в сторону вокализации. По мере того, как любовь исчезает из отношений героев, и на первый план выступают обоюдный эгоизм и желание причинить боль другому, иссякает и поэзия: проговариваемые двумя флейтистами в отверстие своих инструментов тексты начинают занимать в опере все большее пространство.

Таким образом, собственно разговорная речь, пусть и с различными эмоциональными оттенками, но все же лишенная певческой интонации, связывается композитором с воплощением негативных феноменов: она может служить выраже-

<sup>338</sup> Vinay G. Interview: Die Konstruktion der unsichtbaren Arche... Op. cit. S. 19.

нием механичности, обезличенности, безжизненности, страха, быть симптомом какой-либо патологии или знаком деградации отношений между людьми. Казалось бы, традиционное пение должно формировать противоположную семантику. Однако этого не происходит. Резюмируя все редкие моменты появления вокальной кантилены в операх Шаррино, начиная с «Лоэнгрин» и до «Врат закона», обратим внимание на два важных момента. Во-первых, кантилена для композитора служит метафорой традиции, поскольку ее реализация всегда оказывается связанной с вторичным материалом. Традиционный способ пения не является элементом оригинального вокального стиля Шаррино, он возникает в условиях цитирования (элегия Ле Жена в прологе *Luci mie traditrici*, ария Ренато в «Макбете») или стилизации (песенка Эльзы о колоколах в «Лоэнгрине», детская считалочка Марии Маддалены в *Infinito nero*, песенка Просителя, обращенная к блохам во «Вратах закона»). Во-вторых, кантилена, как и разговорная речь, формирует отрицательный образно-семантический контекст и деструктивные тенденции, будь то «разъедание» песенной красоты временем, «жертвоприношение наших эстетических образцов» или гебефренический синдром, с которым связывается появление детских песенок. Весьма характерно, что для Шаррино традиционный способ пения во всех упомянутых операх становится своеобразным симптомом, свидетельствующим о безумии героя<sup>339</sup>. Это повергает слушателя в состояние беспокойства и создает эффект «тревожного присутствия»<sup>340</sup> кантилены.

<sup>339</sup> Песенка Эльзы звучит в конце оперы, когда, согласно указаниям композитора, «сад, вилла, берег моря, которые в проявлении расплывчатых образов скрывали свою природу, теперь четко раскрываются как психиатрическая больница» (См.: *Sciarrino S. Lohengrin. Azione invisibile in un prologo, quattro scene e un epilogo. Libretto // Salvatore Sciarrino official website. URL: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Lohengrin\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Lohengrin_libretto.pdf) (accessed: 26.01.2024).* Проситель из оперы «Врата закона» обращается в своей песенке к сидящим на мехе Привратника блохам так, как если бы они были человеческие существа и умели говорить. Цитату вердиевской арии *Alla vita che t'arride* поет в сцене банкета призрак Банко, который является безумному Макбету в обличье залитого кровью Аполлона и начинает множиться. Деструктивные процессы, происходящие с элегией Ле Жена в *Luci mie traditrici* становятся музыкальным воплощением душевных ран и болезни Герцога, которые приведут его к тройному убийству.

<sup>340</sup> Термин принадлежит Шаррино. В общем смысле «тревожное присутствие» означает характерный для композитора способ бытия музыки. Так, например, в зингшпиле «Асперн» единственный поющий персонаж (Певница) и инструментальный ансамбль, намеренно располагающиеся *вне* сцены, создают для слушателя условия такого «тревожного присутствия»: «Музыка в “Асперне” существует только как “присутствие”, подобно любому актеру или сценическому объекту, — пишет Шаррино. — “Тревожное” как в силу отказа от тех, кто исполняет музыку, так и благодаря отрицанию видимости их местонахождения в театре. И этот способ бытия музыки, уже характерный для автора [то есть для Шаррино — А. Ч.], является раскрытием первичного аспекта и первичной функции всей музыки» (См.: Salvatore Sciarrino, *Aspern. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2012–2013. No. 6. P. 44*). Аналогично вид «тревожного присутствия» принимают в этой опере также текстовые цитаты Лоренцо Да Понте из «Свадьбы Фигаро» (то есть «отсылки к “всем известному”»), которые «неизбежно тащат за собой призрак Моцарта» [ibid.], но без музыкального цитирования.

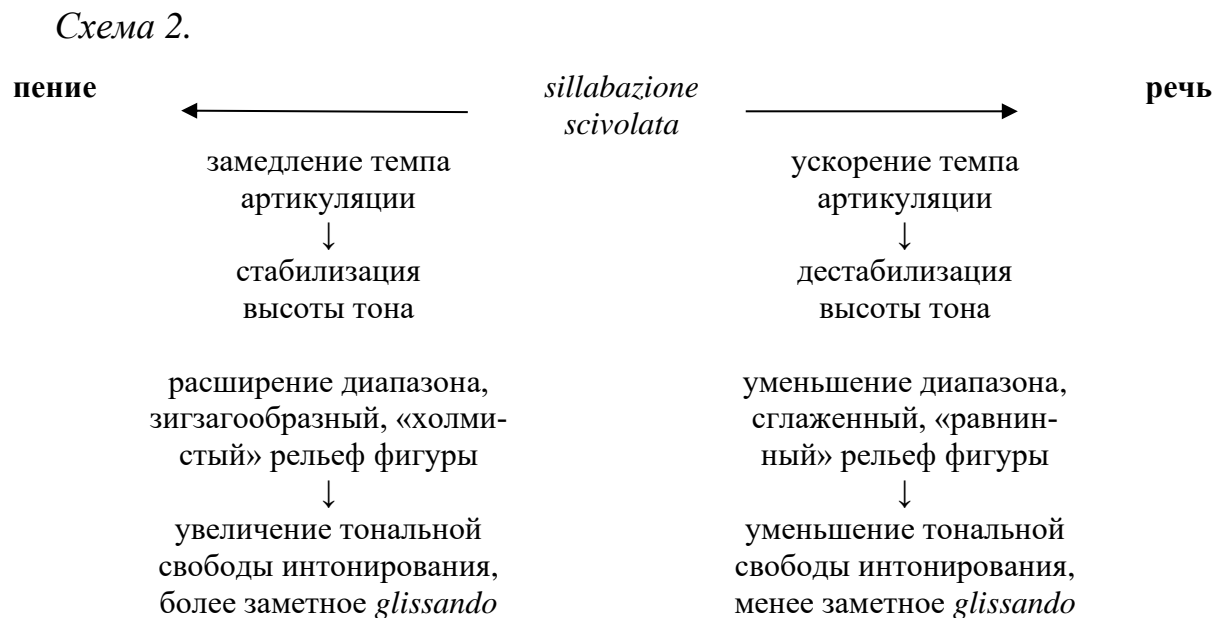
Поясним сказанное. В классическую эпоху представление безумия в опере основывалось на постоянном соотношении с некоторыми музыкальными нормами, отклонение от которых или их деформация служила опознавательным признаком безумия. По мнению С. МакКлари, история музыкального представления сумасшедших обнаруживает, что «признаки их безумия обычно входят в число излюбленных приемов авангарда: стратегии, которые для каждого стиля граничат с крайностями, стратегии, которые наиболее результативно превосходят вербальный компонент драматической музыки и которые переступают через условности “нормального” порядка»<sup>341</sup>. Несмотря на то, что в современном музыкальном театре расширенные вокальные техники становятся сферой «обычного», и, следовательно, теперь уже традиционная вокализация может служить отклонением от «нормы», это не ослабляет когнитивного диссонанса у слушателя, в восприятии которого продолжает жить сформированная традицией установка на отождествление кантилены с «эстетически прекрасным», услаждающим слух явлением. Устанавливаемую Шаррино когерентность между кантиленой и безумием, которое в некоторых операх получает выражение через гебефренический синдром, можно объяснить в контексте дискуссии композитора с традицией. Песенное церковное и народное искусство воспринимается с высоты XXI века как фаза «детства» вокального исполнительства, «золотым веком» которого стала эпоха *bel canto* и сформированный ею академический вокал с его объемным чистым звучанием. По мнению Шаррино, великие образцы традиции, как сладкозвучные сирены встают над современными сочинителями, искушая их, лишая воли и индивидуального голоса. Композитор, занимающийся оперой, не должен «копировать великих и быть ими побежденным»<sup>342</sup>. «Либо маэстро Пуччини возвышается над вами, либо вы “перевариваете” его и уничтожаете, превосходя его, — утверждает Шаррино. — Я бросаюсь в пасть сирен для того, чтобы меня проглотили, и чтобы я смог создать пение, которое звучит необычно, странно»<sup>343</sup>.

<sup>341</sup> McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991. P. 101.

<sup>342</sup> Vinay G. *La costruzione dell'arca invisibile...* Op. cit. P. 53.

<sup>343</sup> Salvatore Sciarrino: “A Tragedy of Anticipation”... Op. cit. P. 56.

Созданный композитором стиль *sillabazione scivolata*, гибко балансируя на границе вокального интонирования и манеры разговорной речи, допускает возможность движения в сторону то одной, то другой формы. Это движение определяется такими индикаторами, как скорость артикуляции текста, которая влияет на стабилизацию высоты тона, протяженность вокальной фигуры, ее рельеф (то есть контур дискретных тонов) и диапазон. Следующая схема (см. *схему 2*) дает представление о вероятности приближения *sillabazione scivolata* либо к речи, либо к традиционному пению. Заметим, что артикулированная «вспышка» базовой вокальной фигуры в виде *ruzzolare* или *parlando* уже предлагает варианты, указывающие на разные режимы звучания.



С. Кларен справедливо замечает: «идея *sillabazione scivolata* основана на том факте, что уже не отдельные слова, а целые предложения или, в сущности, словесные водопады определяют музыкальную структуру»<sup>344</sup>. Конструирование целого — предмет особой заботы Шаррино. Спецификой его творческого метода, о чем уже упоминалось, является предшествующая собственно процессу композиции работа с диаграммами и схемами, которые выступают в качестве своеобразного руководства по управлению музыкальным восприятием. Диаграмма напоминает

<sup>344</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 71.

«дренированную» партитуру с дополнительной информацией и позволяет проектировать взаимосвязи между микро- и макроструктурными уровнями, владеть формой и временем.

Исследователи неоднократно отмечали, что построение и развитие музыкального материала в творчестве Шаррино подчиняется закономерностям модульного принципа. Этот принцип, применяемый, как известно, в компьютерном программировании, дизайне и других областях, предполагает комбинацию и рекомбинацию автономных, сменных, взаимодействующих элементов конструкции. *Silabazione scivolata* создает единое музыкальное пространство, в котором все модули — автономные вокальные фигуры — соотносятся между собой и, вместе с тем, обеспечивают постоянный процесс вариантной трансформации ячеек, образуя в конечном итоге оригинальную модульную мелопею (термин Дж. Виная).

Стратегии трансформации и метод сцепления музыкальных модулей (см., например, первые три модуля в партии Герцога на *рис. 42*) аналогичны принципу работы Шаррино с текстом: слова имплантируются понемногу, «капля за каплей». Неслучайно композитор дает ему образное название: *stillicidio di parole* / «просачивание слов».

В опере «От мороза к морозу» такой принцип работы с вокальными модулями позволяет создать музыкальные эквиваленты некоторых поэтических приемов, характерных для японской поэзии. Например, важным элементом переписки Идзуми и Принца является прием хонкадóри — подхваченное слово или образ, который переосмысливается и по-новому развивается. Персонажи оперы Шаррино перенимают вокальные модули друг друга, варьируя их ритмически. Новый вектор развития иллюстрирует разное отношение героев к одной и той же проблеме (см., например, №№ 32, 33, 59).

Ve - ni - te, mi-a vi-ta, ve - ni-te, mi - a vi - ta,

mi - a vi-ta, mi - ra-te mi - ra-te quel - lanezanasota. Quel - la

La - - - scia - te si - - - a la mia ma - no

Vo-glio co-gli - er-la Si ved-ra in-sie-me por -

po-ra e avo-rio Si ved-ra in sie-me por - po-ra e a-orio

Ma-la - ge-vo-le im - pre - sa s'e fat - ta

Ab - - - bia-te cu-ra ab - bia-te cu-ra

Ab - bia - te cu - ra Ab-bia - te cu - ra, vi - so-no le spi-ne

Ab - bia - te cu - ra Ab - bia - te cu - ra, vi so - no le spi - - ne

Рис. 42<sup>345</sup>. С. Шаррино. *Luci mie traditrici*, Сцена 1, такты 1–17 (партии Герцога и Герцогини)

<sup>345</sup> В примере для наглядности вокальные модули обозначены прямоугольниками разного цвета. Цифра рядом с буквой указывает на вариантный модуль.



Композитор чрезвычайно изобретателен в формировании вариантов модулей: вносит небольшие изменения в интервальную структуру, комбинирует транспонированные и нетранспонированные варианты, использует высотную инверсию, внедрение ячеек из одного модуля в другой, ритмические вариации (удлинение или укорочение *messa di voce*, включение пауз в группы триолей и септолей, смещение ячеек во времени на 1/32 и т. д.). Вариантность и трансформация модулей, равно как и тип их взаимодействия, отражают психологические нюансы музыкальной речи участников диалогов. Состояние эмоционального возбуждения подчеркивается такими средствами, как увеличение ширины интервалов в ячейке, ритмическая острота, внедрение речевых вариантов артикулируемой фигурации, ускорение наложения модулей в разных партиях.

Степень сходства модулей и их обмен в партиях героев служат чрезвычайно важными индикаторами их отношений. Так, в *Luci mie traditrici*, в первой сцене Герцога и Герцогиню характеризуют схожие по структуре и мелодическому рисунку модули (ср. модуль С в партии Маласпины и модули его жены на *рис. 42*). Во второй сцене, которая демонстрирует разные взгляды на любовь и обнажает гендерную инверсию супругов, возникает противоречие между содержанием текста и его воплощением в музыке. Противоположность мировоззренческих установок не препятствует взаимной любви синьора и синьоры Маласпина, что на музыкальном уровне находит отражение в постоянном обмене вокальными модулями. Правда, здесь очевидна ведущая роль Герцогини, так как почти на всем протяжении сцены и муж, и Слуга выступают в функции ее вокального «эха». В конце все три персонажа возвращаются к материалу первой сцены, создающему не только композиционную симметрию, но и семантически очерчивающему замкнутый круг, из которого герои не смогут выбраться.

Итеративные процессы, регулирующие структуру произведений Шаррино на макро- и микроуровнях, напоминают репетитивную технику минималистов, но в действительности довольно далеки от нее. Прежде всего потому, что они имеют разные философско-эстетические предпосылки и приводят к разным художественным результатам. Для Шаррино повторяемость органична, потому что исходит из

природных явлений. В многочисленных интервью композитор приводит целый ряд примеров из окружающей действительности:

«Я удивлен, что мои современники могут писать музыку, не осознавая повторения, потому что нет непериодических действий живых существ. Все периодически, поэтому в первую очередь следует говорить не о повторении, а о периодичности. Периодичность является основой любого языка: будь то очень медленная периодичность или периодичность более высокого уровня, регулярная или нерегулярная, декларированная или скрытая, периодичность присутствует везде. Повторяемость — это механическая периодичность. Но, скажем так: это, как если бы я рассматривал звуковую вселенную и свою собственную жизнь как совокупность более крупных периодов, содержащих внутренние артикуляции, и это также органический способ видеть, конструировать и репрезентировать форму. Таким образом, один и тот же элемент, скажем, вокальный элемент, изменяется очень постепенно и в ожидании достижения определенной стадии. Все это объединяет микроформу и микроформы, отдельные артикуляции звуков.

В случае голоса временная трансформация становится более очевидной, потому что голосовые ячейки линейны. Они не являются полифоническими, они не являются тяготением звуков, они не получают с наложением, и поэтому они предлагают очевидный метаморфический аспект, эту большую периодичность, которая содержит небольшие периодичности вплоть до одиночных пульсаций. <...>

Это не американская репетитивность, не “застревание” времени, а обнажение механизма речи, дыхания или известных природных феноменов, таких как прибой, атмосферные явления, чередование дня и ночи и так далее. Это было действительно обнуление восприятия, но также обнуление эстетики. Что ж, мы больше ничего не можем сделать; что нам тогда остается? Начнем снова с дыхания!»<sup>346</sup>.

Повторяемость музыкальных модулей ставит проблему индивидуализации вокальных партий и некоторой унификации вокального стиля, в чем некоторые критики упрекают итальянского маэстро. Шаррино удалось создать своеобразную форму вокального эсперанто, которая приобретает универсальность в любой драматической ситуации и применима к сюжету любой культуры и эпохи, будь то пространство мифа («Персей и Андромеда»), эпоха хэйан («От мороза к морозу»), Ренессанс (*Luci mie traditrici*), барокко (*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*) или реалии нашего времени (*Superflumina*). «Как и в случае с эсперанто, — отмечает Дж. Винай, — это искусственный язык, цель которого состоит в том, чтобы

<sup>346</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 63.

выразить естественность — человеческую и животную — по отношению к людям как говорящим животным, одаренным способностью использовать словесный язык»<sup>347</sup>.

В отличие от традиционных арий XVIII–XIX веков, в которых кантилена и виртуозная колоратура дают широкие возможности для музыкальной индивидуализации персонажей, модульная структура *sillabazione scivolata* с ее бесчисленными вариантами и изменениями, происходящими на микроскопическом уровне, достигает обратного эффекта. По наблюдению М. Саксер, Шаррино «добивается определенного освобождения от индивидуальной экспрессии своих певцов-интерпретаторов, смягчения и приглушения непосредственной личности задействованных актеров. Они не проявляют себя в своем “Я”, но как бы сбрасывают балласт индивидуальности. В них есть что-то доличностное, нейтральное и нестабильное. В то же время они лишены всякой сентиментальности, копание в мягко-сентиментальных настроениях недоступно на предназначенной для них эмоциональной шкале»<sup>348</sup>. Действительно, принципы структурной организации, лежащие в основе вокального стиля Шаррино, ограничивают диапазон выражения, а короткие рисунки характерных вокальных фигур предоставляют исполнителям мало возможностей для проявления индивидуальных эмоциональных и психологических нюансов. В конечном итоге «физическое присутствие актеров приобретает бóльшее значение, чем индивидуальное стремление к самовыражению»<sup>349</sup>.

*Sillabazione scivolata* так же, как *Sprechstimme* Шёнберга и другие новаторские вокальные стили XX–XXI веков, оказывается перед проблемой исполнительской интерпретации. Поскольку «вокальная музыка отражает напряженность между устной/перформативной и письменной/денотативной сферами музыки более открыто, чем инструментальная»<sup>350</sup>, очевидны сложности с фиксацией в партитуре всех деталей вокальной партии, особенно той области, которая курсирует

<sup>347</sup> Vinay G. „Reine Illusionen wecken“. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater. Aus dem Italienischen von Eva Franke // Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen / hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. Wolke, 2018. S. 95–96.

<sup>348</sup> Saxer M. Ein Prozess experimentellen Erprobens... Op. cit. S. 197.

<sup>349</sup> Claren S. Das Sujet Macbeth... Op. cit. S. 74.

<sup>350</sup> Utz C. The Rediscovery of Presence... Op. cit. P. 47.

между пением и речью и/или связана с так называемыми «расширенными вокальными техниками», опирающимися на маргинальные способы произнесения. Вокальный стиль Шаррино своеобразен и, подобно концепции шёнберговского *Sprechstimme*, сопротивляется идее простого «воспроизведения» нотации, допускает широкий спектр дополнительной информации, подразумевает как возможность сотрудничества между композитором и певцом, так и интуитивные исполнительские решения. Итальянский маэстро и сам отмечает трудности, которые возникают с певцами: «Я всегда стараюсь внедрить другую манеру пения, которую сложно освоить певцам с классическим образованием. Их театральные жесты намного сложнее по сравнению с игрой на музыкальном инструменте. Это все на границе возможного, это новый мир, в котором певцам еще предстоит научиться “плавать”»<sup>351</sup>. Громкие и успешные музыкальные премьеры опер Шаррино по обе стороны Атлантики в течение уже полувека показывают готовность как певцов, так и слушателей к погружению в мир новых вокальных артикуляций.

### § 3. Звуковой ландшафт: возвращая реальность в облаке ветра и камня

Абсолютная вокальная монодия Шаррино пребывает не в пустоте. Следуя своей концепции экологической музыки, композитор отказывается от гармонического сопровождения<sup>352</sup> и погружает свою монодию в музыкальное пространство, вызывающее ассоциации с жизненной средой — как со звуковой реальностью окружающего мира, природного ландшафта, так и с некоторыми аспектами физиологии человеческого тела. Для Шаррино подобные ассоциации чрезвычайно важны, поскольку способны очистить восприятие слушателя и активизировать его разум для создания «образов захватывающей непосредственности»<sup>353</sup>. Таким образом *акустическая экология* (то есть любая природная среда с акустической точки зрения) оказывается тесно связанной с *экологией слушания*, представляющей, по

<sup>351</sup> Kostakeva M. «Ich schreibe keine Musik...»... Op. cit. S. 33.

<sup>352</sup> Шаррино называет аккорды клеем, который «соединяет все музыкальные жанры». См.: *Sciarrino S. 12 Madrigali. Nota dell'autore...* Op. cit.

<sup>353</sup> *Sciarrino S. 12 Madrigali. Nota dell'autore...* Op. cit.

мысли композитора, майевтический путь, который каждый слушатель может пройти, очистив свой разум.

В *таблице 11* представлены некоторые звуковые образы, наиболее часто встречающиеся в операх композитора.

*Таблица 11.* Ассоциативные связи между звуковыми образами и природными явлениями в операх С. Шаррино

Оперы	Звуковые образы, репрезентирующие внешнюю среду	Звуковые образы, связанные с физиологическими процессами человеческого тела
«Персей и Андромеда»	шум ветра шум моря белый шум тишины крики птиц шорохи гром шаги по гравию взмахи меча стук гальки капли слез	дыхание стон плач ритм сердечных сокращений
«Лживый свет моих очей»	пение птиц звуки, издаваемые насекомыми (стрекотание, жужжание) дуновение ветра стук (дверей, окна) скрипы (качели, ворота колодца, петлицы дверей) стук крыльев бабочки (мотылька) о стекло	различные виды дыхания (медленное, частое, задышающееся, тяжелое) ритм сердечных сокращений звон в ушах дрожь
«Infinito nero»	дуновение ветра капание воды скрипы (дверей, пишущего пера) треск пламени свечи голоса монахинь стук звук падающего предмета звук монастырского колокола шаги (гулкие и тихие) тихий свист	дыхание (вдохи и выдохи) крепитация капание крови дрожь, озноб, судороги ритм сердечных сокращений звон в ушах слуховые галлюцинации
«Макбет»	звуки, издаваемые насекомыми (стрекотание, жужжание) крики птиц дуновение ветра стук (дверей, окна) гром шорохи капание воды	различные виды дыхания (медленное, частое, задышающееся, тяжелое) ритм сердечных сокращений звон в ушах дрожь слуховые галлюцинации
«От мороза к морозу»	дуновение ветра капание воды гром шум дождя пение птиц	различные виды дыхания (медленное, частое, задышающееся, тяжелое) ритм сердечных сокращений звон в ушах дрожь

	звук, издаваемые насекомыми (стрекотание, жужжание) шаги (гулкие и тихие) тихий свист скрипы (качели, ворота колодца, петлицы дверей)	плач
«Врата закона»	шорохи скрипы шаги звук занятой телефонной линии	различные виды дыхания (медленное, частое, задышающееся, тяжелое) ритм сердечных сокращений звон в ушах дрожь

«Вслушиваясь в реальность ухом насекомого и великана, — писал композитор в авторском комментарии к партитуре *Responsorio delle tenebre*, — я стараюсь вернуть ее в облаке ветра и камня. Исследование слушания, которое в большей степени, чем другие, можно назвать экологическим»<sup>354</sup>. Литературный язык композитора отличается повышенной сложностью и метафоричностью, но за каждой поэтической метафорой всегда стоит довольно точный акустический образ. В самом деле, что такое «ветер» и «камень» — звуки метеорологического (или, как говорит Шаррино, экологического) происхождения?

Звуки «ветра» — дуновение, дыхание, состоящее из вдохов и выдохов, — обладают свойствами непрерывности, длительности, способностью к усилению и ослаблению, представляют горизонтальную ось движения. Звуки «камня» — импульс, стук, гром, удар — характеризуют дискретность, краткость, вертикальная ось падения. По существу, это две разные пространственно-временные категории.

Облако, как известно, представляет собой конденсацию водяного пара. Важное свойство этого природного явления — ограниченная зона реальной видимости. В переносном, иносказательном смысле под облаком понимается затемнение, изменение состояния или мрак, затуманивающий разум. В музыкальном мире Шаррино звуковое «облако» обладает признаками своего климатического «двойника»: невесомость, изменчивость, неустойчивость, зыбкость. Это, по словам Дж. Виная,

<sup>354</sup> Sciarrino S. *Responsorio delle tenebre*. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/178.html> (accessed: 26.01.2024).

«звуковая плацента, которая окутывает слушателя, приостанавливая время и навязывая различное восприятие окружающего акустического пространства»<sup>355</sup>. «Облако» формирует непрерывный звуковой «фон», «белый звук», который играет не только важную конструктивную роль, но и создает определенный сценический эффект. Тито Чеккерини, дирижировавший многими операми композитора, сравнивает этот эффект с переменной освещенности в сценографии: выбор света оказывает психологическое воздействие на зрителя, даже если тот и не подозревает об этом.

Структура звукового ландшафта в партитурах Шаррино, образуемого звуками «облака», «ветра» и «камня», соответствует организации *soundscape*, предложенной Р. М. Шейфером. Напомним, что исследователь выделял три важные составляющие любого звукового пространства (леса, равнины, улицы, пещеры, дома и т. п.):

- 1) Основной тон или тоника (*keynote*), который Шейфер сравнивал с тональным центром в композиции. Основные тоны служат фундаментом для восприятия целостной звуковой картины, хотя и не всегда осознаются человеком. Их характеризует постоянство: это, так сказать, доминирующие, регулярные звуки, составляющие «фон». Окружая нас повсеместно, они формируют эмоциональную атмосферу и «помогают очертить характер людей, живущих среди них»<sup>356</sup>. Как правило, основные тоны имеют природное происхождение (ветер, вода, птицы, насекомые и т. п.), но, например, в крупных городах их источник антропогенный — звуки движущегося транспорта;
- 2) Звуковые сигналы (*sound signals*) — единичные звуки переднего плана, которые слушатель воспринимает осознанно, потому что они несут определенную информацию предупреждающего характера (например, удар церковного колокола, полицейский свисток, гудок автомобиля, сирена скорой помощи и другие устройства оповещения);

<sup>355</sup> Vinay G. La porta della legge: gli enigmi di Kafka e il «quasi monologo circolare» di Sciarrino // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2013–2014. No. 6. P. 19.

<sup>356</sup> Schafer R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester (VT): Destiny Books, 1994. P. 9.

3) Звуковые метки (*sound marks*) — звуки, уникальные для данного пространства. Шейфер так назвал их по аналогии с достопримечательностями (*landmark*), поскольку эти звуки важны своей индивидуальностью. Как правило, их отличают оригинальные тембровые характеристики и способность к преобразованию, изменению.

В предыдущих главах, посвященных анализу конкретных опер Шаррино, мы обращали внимание на наличие непрерывного звукового «фона». Этот «основной тон» может представлять собой как простую, условно говоря «одноголосную» структуру, например, непрерывный гул ластры, так и более сложные, «полифонические» сочетания звуковых комплексов, как это происходит в 3 и 4 сценах *Lucie traditrici*, где на тихий фоновый шум, образуемый *whistle tones* флейты накладывается «птичий гам», имитируемый с помощью сжатого тремоло *in punto* у струнных в высочайшем регистре. Возникающие на «основном тоне» различные инструментальные импульсы и восклицания в некотором роде можно уподобить звуковым сигналам и меткам Р. М. Шейфера, во всяком случае, они действительно выполняют функции, описанные канадским экологом, становясь либо оповещающими сигналами, несущими определенную информацию, либо уникальными звуками, характеризующими одновременно конкретное звуковое пространство и психоэмоциональное состояние воспринимающего сознания.

В создании звуковых образов «ветра», «камня» и «облака» большую роль играет не столько сам тембр, сколько приемы звукоизвлечения, специфичные для каждого инструмента. При этом композитор фокусирует внимание на звуках, которые раньше не считались собственно музыкальными, а являлись скорее побочным продуктом процесса звукоизвлечения.

Сонорный спектр «камня» включает мультифоники, удары языком и клапанами у деревянных, краткие звуки, исполняемые на фортепиано в максимально удаленных регистрах, *pizzicato* струнных, приглушенные мягкой тканью удары большого барабана, такие, по словам Шаррино, «чтобы получить только импульс, а не вибрацию, почти инфразвук»<sup>357</sup>. Особую категорию в этой группе составляют

<sup>357</sup> *Sciarrino S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie: Partitura... Op. cit. P. XVII.*



способы звукоизвлечения, в которых краткий импульс сопряжен с последующим звуковым резонансом. Например, нарочито громкое, со стуком нажатие правой педали на фортепиано без прикосновения к клавишам, создающее эффект «кричащей тишины».

Сонорная палитра «ветра»: у духовых — звуки с шумом воздуха (типа «вдох-выдох» без образования конкретной высоты), различные виды глиссандо, смешение трелей с посторонними нотами, быстрое тремоло между открытыми и закрытыми звуками; у струнных — техника «воздушного шума» (*air noise*), легкий нажим *flautando*, который создает звук, близкий флейтовому.

Сферу «облака» представляют специфические приемы звукоизвлечения, связанные, образно говоря, с «мутацией» звука: расширенная флажолетная техника (включая флажолетное глиссандо), сжатое тремоло верхней частью смычка, «искаженные» звуки при игре *sul tasto* и «металлическое» звучание, характерное для *sul ponticello*, *whistle tones* у флейты (акустический феномен призвуков или свистящих звуков).

Подобно вокальному языку, мир инструментальных звучаний Шаррино также узнаваем и включает определенный набор звуковых фигур, составляющих его музыкальный словарь. Фигуры эти, с одной стороны, как мы видели, тесно связаны с разными способами звукоизвлечения, специфическими для каждой группы инструментов, с другой стороны, нередко являются эхо-отражением вокальных фраз, то есть копируют типовые вокальные модули. С годами композитор упростил и усовершенствовал свой музыкальный язык. Схожие инструментальные фигуры с небольшими изменениями появляются в каждой опере, становясь строительными элементами композиции. Организация инструментального материала опирается на принципы линейности и цикличности: неоднократно возвращаясь с различными вариациями и трансформациями, модули генерируют «карту памяти» слушателя. Для композитора важно не только их временное расположение, но и пространственное, относительно друг друга. Инструментальное окружение вокальных голосов в операх композитора не имеет отчетливых, протяженных мелодико-ритмиче-

ских линий. Это скорее, пользуясь поэтическим сравнением И. Снитковой, «темброво монохромные вибрирующие (флажолетные, глоссандирующие, тремолирующие) переливы оттенков светлого и затемненного, очерчивающие смутные, неопределенные контуры словно утонувших в темноте предметов»<sup>358</sup>.

Как и в чисто инструментальных сочинениях, не связанных со словом, важным понятием для Шаррино в операх становится сам «звук» и его взаимодействие с тишиной. «Достаточно одного звука, чтобы понять, что такое звук и что такое тишина», — говорил композитор в одном из интервью<sup>359</sup>. В то же время абсолютной тишины для композитора не существует, ибо «даже в пустой комнате слышны биения сердца: пока есть человек, тишины нет, а там, где есть восприятие, есть и музыка»<sup>360</sup>. Таким образом, тишина для Шаррино — это не отсутствие звука, а «бесконечный гул микроскопических звучностей»<sup>361</sup>, особый способ артикуляции звуковых событий, из которых она (в человеческом восприятии) состоит. Другими словами, различные способы звукоизвлечения, которые были описаны выше, предназначены для акустического воплощения тишины<sup>362</sup>.

В отличие от многих композиторов, для которых первичным является тематически-дискурсивный аспект звука, Шаррино концентрируется на материально-перцептивной его стороне, позволяющей вернуть слушателя к *ощущениям*. Его интересует способность звука воздействовать на слушателя, определять и в то же самое время быть обусловленным психофизиологией человеческого восприятия.

Как и многие современники, Шаррино отводит ведущую роль таким выразительным параметрам, как тембр, динамика, темп, артикуляция, то есть тем средствам, которые в большей степени определяются субъективностью исполнителя и которые в то же время являются *интенциональными* знаками<sup>363</sup>. Динамика в этом

<sup>358</sup> Сниткова И. И. Феномен niente в творчестве Сальваторе Шаррино // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 4 (31). С. 26.

<sup>359</sup> Vogt H. On “Infinito nero” Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt... Op. cit. P. 24.

<sup>360</sup> Kaltenecker M., Pesson G. Entretien avec Salvatore Sciarrino // Entretemps. 1990. No. 9. P. 140.

<sup>361</sup> Ibid. P. 139.

<sup>362</sup> Д. Метцер поэтично пишет: «Представляя звуки сами по себе, его работы намекают на непостижимую область, стоящую за ними. Эти звуки — последнее, что стоит между нами и небытием». См.: Metzger D. Modern Silence // The Journal of Musicology. 2006. Vol. 23. No. 3. P. 369.

<sup>363</sup> Под интенциональными знаками мы, вслед за И. И. Снитковой, подразумеваем такие композиторские ремарки и знаки, которые позволяют передать *намерение* автора относительно реализации звучания, выходящего за границы слышимого, в ментальную сферу.

ряду является для него едва ли не самым важным средством. Интенсивность звучания, с одной стороны, детерминирует пространственные характеристики звукового объекта, его близость или удаленность от реципиента, с другой, — эмоционально-физиологическую реакцию воспринимающего (напряжение или расслабление). В большинстве своих композиций Шаррино предпочитает низкий динамический уровень, балансирующий на границе человеческой восприимчивости. Благодаря этому формируется звуковая среда, активизирующая слуховое внимание<sup>364</sup>. В то же время понижение слухового порога способствует переосмыслению и громкой динамики, воздействие которой «было почти утрачено в эпоху все более возрастающей по силе звучания музыки»<sup>365</sup>. В таком контексте становится очевидной еще одна причина, побудившая Шаррино к поискам нового вокального стиля: полнота, звучность и громогласность традиционного оперного вокала совершенно несовместима с его звуковой вселенной, фундаментом которой является семантическая триада *тишина – звук – тишина*.

Тембр является для композитора параметром восприятия, который ассоциируется с цветом в визуальном мире. В одной из своих лекций он формулирует следующие факторы, детерминирующие тембр:

- «– атака (как звук переходит от тишины к вибрации);
- форма звуковой волны и ее эволюция во времени (фактически это нестатистический феномен);
- распространение звука в окружающей среде, в том числе в зависимости от расстояния вибрирующего тела»<sup>366</sup>.

Изменение одного из параметров, например, отсутствие атаки, способно свести к минимуму индивидуальное распознавание чистого тембра в ансамбле. Однако, признавая важность этих физических аспектов на трансформацию тембра, Шаррино одним из ведущих считает лингвистический параметр — артикуляцию, с

<sup>364</sup> В одном из интервью, формулируя особенности своей музыки, Шаррино говорил: «В целом, для моей музыки слушатель должен существенно понизить порог своего слухового восприятия, чтобы иметь возможность за определенное время услышать больше». См: *Kaltenecker M., Pesson G. Entretien avec Salvatore Sciarrino...* Op. cit. P. 139.

<sup>365</sup> *Lanz M. R. Silenze: Exploring of Salvatore Sciarrino's Style through L'opera per Flauto: Theses ... Doctor of Musical Arts. University of Nevada, Las Vegas, 2010. P. 8.*

<sup>366</sup> *Sciarrino S. La couler du son...* Op. cit. P. 42.

помощью которой, по его мнению, можно добиться как наибольшего тембрового разнообразия между двумя полюсами — «белым шумом» и чистым звуком, так и полного преобразования тембра.

Такого же преобразования тембра помогает достичь изменение интенсивности звука, ее частые колебания, создающие иллюзию реального перемещения звука в пространстве. Итальянский маэстро придерживается концепции восприятия звуковых событий, в основе которой лежит логика пространственного измерения, позволяющая объединять звуковые артикуляции в «геометрические звуковые движения», подобные жестам, «с сильным коммуникативным зарядом»<sup>367</sup>. Это векторное видение звука, которое, по словам М. Анджуса, означает «движение в ментальном пространстве»<sup>368</sup>, стало основой рождения органичного звукового мира, «очень подвижного, регулируемого *гештальтом*»<sup>369</sup>.

Выстраивая звуковой ландшафт, Шаррино достигает невероятного мастерства «натуралистического иллюзионизма»<sup>370</sup>. Его музыка становится звуковой декорацией, способной посредством слуха объединить сферу видимого и невидимого. Она репрезентирует два взаимосвязанных друг с другом пространства: внутреннее, ментальное, представленное через звуковую физиологию, и внешнее, натуралистически воссоздающее окружающую среду. Оба пространства в операх композитора настолько тесно переплетаются, что порой отделить одно от другого невозможно. Однако Шаррино к этому и не стремится. Напротив, перцептивная двусмысленность звуковых объектов является важным условием акустической метаморфозы, которая раскрывается путем смещения фокуса слухового восприятия слушателя, концентрации его внимания на внешнем или внутреннем. Впрочем, внешнее у композитора отнюдь не равнозначно объективному. Натуралистичность звуковой имитации в конечном итоге оборачивается ложным дублем реальности, представляющим собой «некий *мираж*, всего лишь глухое эхо, преломленное в

<sup>367</sup> Ibid. P. 44.

<sup>368</sup> Angius M. Come avvicinare il silenzio... Op. cit. P. 22.

<sup>369</sup> Sciarrino S. Conoscere e riconoscere // Hortus musicus. 2004. No. 18. P. 54. Курсив принадлежит Шаррино.

<sup>370</sup> Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. С. 86.

гулкой пустоте интенционального пространства сознания»<sup>371</sup>. Все вышеобозначенное позволяет, вслед за И. Снитковой, считать Шаррино создателем «уникальной интенциональной поэтики»<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> Сниткова И. И. Феномен *pięte*... Цит. изд. С. 26.

<sup>372</sup> Там же. С. 27.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ оперных произведений Шаррино 1990–2000-х годов позволяет сделать важные обобщения.

Можно с уверенностью сказать, что, если в операх 1970–1980-х годов с их экспериментальными драматургическими решениями происходило становление<sup>373</sup> театральной поэтики маэстро, то сочинения следующего двадцатилетия отличает единство драматургических принципов и обретение оригинального вокального стиля. Многие из того, что в предшествующий период открывалось интуитивно, теперь получает теоретическое обоснование в лекциях, сборнике эссе *Carte da suono*, книге «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней». Рефлексии подвергается экологический подход, который определяет концепцию театральных сочинений Шаррино. Найденные стратегии, методы и приемы становятся константами, на основе которых композитор продолжает развитие своего музыкального театра.

Уже в 1980-е годы Шаррино отказывается от сотрудничества с либреттистами и самостоятельно работает над текстами своих театральных сочинений, объединяя, подобно Вагнеру, в одном лице драматурга и композитора. Широчайшая эрудиция итальянского маэстро определяет преобладание интернациональных источников в его музыкальном театре, не отдавая при этом предпочтения какой-либо конкретной эпохе, литературному направлению или жанру. «Легендарные морали» французского поэта-символиста и прозаика Ж. Лафорга, иронически переосмысливающие известные мифы, архетипы и стереотипы западной культуры; любовная барочная драма «Предательство во имя чести» Ф. Страмболи, перекликающаяся с историей убийства К. Джезуальдо своей жены; тексты мистических экстазов канонизированной монахини-кармелитки Марии Маддалены де Пацци; трагедия Шекспира «Макбет»; «Дневник» японской поэтессы эпохи Хэйан (X–XI вв.) Идзуми Си-

---

<sup>373</sup> См. в связи с этим весьма показательное признание Шаррино: «Когда я начал писать для театра, я не то, чтобы не осознавал, что я делаю, но я не знал точно, в каком направлении я иду. Однако я знал, что хочу избежать некоторых клише, сформированных как традицией, так и авангардом». См.: *Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile...* Op. cit. P. 49.

кибу; «Перед законом» Ф. Кафки, краткая притча с мощным герменевтическим потенциалом, — таков круг литературных источников опер 1990–2000-х годов. Шаррино обращается как к малоизвестным произведениям, так и к классическому репертуару, не боясь сравнений и конкуренции с великими именами.

Приемы работы, характерные для ранних опер, — интеллектуальный синтез разнородных фрагментов и техника «тропирования», основанная на монтаже предложений, фраз и даже отдельных слов из *разных* источников, — уступают место работе с одним первоисточником, на основе которого выстраивается *история*. К пониманию важности существования некой истории для драмы Шаррино приходит во времена создания «Лоэнгрина». Практически все оперы анализируемого периода (за исключением *Infinito nero*) содержат определенный сюжет.

Во всех случаях Шаррино подвергает оригинал кардинальной переработке, принцип, который он называет «энуклеацией драмы»: существенно сокращает текст, устраняя все лишнее (побочные линии, сцены и события, различные описания), оставляет лишь драматическое ядро истории, сюжетные контуры. Конкретные действия персонажей либо выносятся за рамки сценического представления (ни в «Лживом свете», ни в «Макбете» убийства не совершаются на глазах у зрителей), либо получают ритуализованную форму (например, смерть Дункана, представленная в воображении Макбета). Даже используя короткие концентрированные тексты, такие как пятистишия вака, композитор проделывает настоящую «ювелирную» работу по «очистке» их структуры, внесению новых смысловых акцентов, изменяющих направление темы для достижения бóльшей драматической эффективности. Предельная сжатость, лаконичность получившегося в итоге текста приводит к тому, что каждое слово в либретто приобретает «стереоскопичность», наделяется двусмысленностью, становится символичным. Одно слово или одна фраза способны дать представление о судьбе персонажа, указать на эмоциональное состояние героя, намекнуть на какие-либо события, истекшее время или вообще стать знаком, помогающим слушателю сориентироваться во времени и пространстве представления.

Энуклеация и редукция — не единственные процедуры, совершаемые с оригинальной основой. Не менее важными становятся изменения, которые Шаррино вносит в фабулу своих источников. С точки зрения вольности обращения с моделями эти изменения могут быть значительными<sup>374</sup>, переворачивающими концепцию оригинала либо формирующими новые смыслы, или незначительными<sup>375</sup>, позволяющими проявиться потенциалу текста. Оригиналы, таким образом, выполняют двойную функцию: давая первоначальный импульс воображению маэстро, активизируя его фантазию, они в то же время становятся, грубо говоря, «расходным материалом», перерабатывая который он создает абсолютно новую драматургию. Подобную практику переписывания Шаррино сравнивает с *эмуляцией*, понимая под ней не слепое подражание, а творческое соревнование с моделью.

Новое единство «разрушенной» модели может достигаться с помощью включения иных текстов, формирующих напряженное интертекстуальное поле с лабиринтами смыслов. Так, например, важнейшую функцию в *Luci mie traditrici* выполняет элегия Клода Ле Жена на слова Дюрана, звучание которой в прологе и последующее развитие в трех интермедиях составляет параллельный музыкальный «сюжет». Это не просто напоминание об эпохе. С текстом Дюрана в оперу проникает барочный мотив *vanitas*, который, с одной стороны, определяет деструктивные процессы в качестве основной композиционно-драматургической стратегии, а с другой, становится своеобразным семантическим кодом, реинтерпретирующим архетип *Liebestod*. Аналогично, в «Макбете» латинские изречения, представляющие собой магические заклинания, и гегелевский «Элевсин» выступают репрезентантами ритуального аспекта оперы, позволяющего слушателю ощутить свою сопричастность к действию и в то же время как бы «подняться» над историей.

Анализ либретто и его звуковой реализации в театральных работах Шаррино 1990–2000-х годов показал, что слово для композитора становится важнейшим композиционно-драматургическим фактором. Маэстро рассматривает текст и его

<sup>374</sup> Например, переосмысление персонажей и отказ от счастливой концовки в «Персее», исключение фантастического элемента и новый финал с приходом к власти Макдуфа в «Макбете».

<sup>375</sup> Нарушение хронологического порядка, перенесение времени происходящих событий в другое время года («От мороза к морозу»), трехкратное воспроизведение сюжета притчи во «Вратах закона».



элементы (слово, фразу, предложение) как модульную структуру. Приемы работы со словесными модулями — повторение, перекомбинирование, включение новых элементов, изменение формулировки или грамматической конструкции и т. д. — аналогичны тем принципам, которые Шаррино применяет к вокальным и инструментальным модулям. Эта языковая стратегия в контексте композиционной структуры вокальных и инструментальных партий обеспечивает динамику формы, регулируемую процессами движения (появление новых слов, фраз и целых предложений) и торможения (словесные «запруды», образуемые многочисленными повторениями одних и тех же слов и возвратами предыдущих фраз). Композитор называет свой метод «просачиванием слов» (*stillicidio di parole*).

Рассмотрение сюжетов, образов и смысловых мотивов в операх Шаррино позволяет очертить круг характерных для композитора тем:

- 1) Мифы («Персей и Андромеда»);
- 2) Власть, ее механизмы и последствия («Макбет», «Врата закона»);
- 3) Тайны искусства и судьба художника («Макбет»);
- 4) Любовная драма («Лживый свет моих очей», «От мороза к морозу», «Персей и Андромеда»);
- 5) Природа человеческого безумия (*Infinito nero*).

Интерес к мифологии, мифотворчество, интерпретация и реинтерпретация мифов являются, пожалуй, главными сквозными мотивами театрального мира Шаррино. Маэстро, написавший пятьдесят лет назад свою первую одноактную оперу «Амур и Психея», в марте 2023 года представил публике новую театральную работу с весьма символическим названием «Венера и Адонис. Крушение мифа». Обращение композитора к мифу обусловлено, с одной стороны, общей для XX века «неомифологической» тенденцией, с другой, тесно связано с его творческими поисками в области музыкального театра. Шаррино равно интересуют как архаичные мифы, так и современные, мифы массовой культуры («Перепела в саркофаге»). Важность мифологических источников сближает Шаррино с Вагнером. Однако истоки вагнеровского мифологизма кроются в романтизме. Миф для немецкого гения

становится основой сюжетно-образной системы, универсальным поэтическим языком для выражения драмы, противопоставляется истории и воспринимается патетически, без всякой иронии. Выступая за национальную форму мифа, Вагнер, тем не менее, приходит к единым общемифологическим принципам. Шаррино, напротив, интересуется смертью мифов, демифологизация мифа. «Мифология трактуется у меня задом наперед, она не без иронии погружается в повседневность, — замечает композитор. — Структура языка тут более показательна, чем оперные сюжеты или названия»<sup>376</sup>. Соединяя старое и новое, архаику и современность, итальянский маэстро формирует негативную мифологию, «мифологию, разъединенную потреблением, изношенную повседневной жизнью и стереотипами»<sup>377</sup>. Шаррино дает ей свое обозначение — *денатурированная мифология*. Маэстро близка бартовская концепция мифа, позволяющая выявить механизмы намеренного преобразования художественного образа и вскрыть деформированный образ реальности.

Реалии итальянской административно-бюрократической системы времен Берлускони заставили композитора обратиться к притче Кафки, а войны в Персидском заливе и на Балканах побудили изменить финал «Макбета». Несмотря на эти внешние стимулы Шаррино рассматривает тему власти сквозь призму исторической и политической мифологии. Устраняя все исторически конкретное в трагедии Шекспира с намерением подчеркнуть вневременной и одновременно актуальный характер сюжета, композитор помещает историю алчности к власти, «жрущей без смысла то, чем живешь сама» (Шекспир) в жесткие рамки «мифической схемы», повторение которой намекает на бесконечную цепочку актов насилия. Аналогичная процедура лежит и в основе «Врат закона»: история Просителя и Привратника трижды повторяется, образуя круговую форму ритуала власти.

Один из смысловых планов многослойной, полифонической структуры «Макбета» построен на полемическом отождествлении главного героя с творческой личностью, олицетворением нового художественного начала, Художником, который осмеливается бросить вызов своим предшественникам. Таким образом,

<sup>376</sup> Sciarrino S. Notes pour un journal parisien... Op. cit. P. 30.

<sup>377</sup> Vinay G. Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi, 2010. P. 20.

центральный для шекспировской трагедии мотив непомерного честолюбия и его разрушительных последствий получает оригинальную трактовку в опере Шаррино и становится метафорой отношения Художника к Традиции. Стоит отметить, что тема Искусства и связанные с ней размышления о природе его творений, о поступках художника, — все это уже становилось предметом внимания Шаррино в его ранних операх «Амур и Психея», явившихся метафорой композиционных процессов, и «Асперн», где история публициста в поисках следов другого писателя превратилась в музыкальный текст об обретении себя в «следах» других композиторов<sup>378</sup>. Эта тема получит развитие далее в опере «Вижу тебя, слышу тебя, исчезаю (В ожидании Страделлы)» (2017).

Любовная драма составляет сюжетное ядро опер «Персей и Андромеда», «Лживый свет моих очей» и «От мороза к морозу». Наличие традиционных любовных треугольников не мешает Шаррино в каждом конкретном случае находить оригинальное драматургическое решение. Так, в *Luci mie traditrici* обнаруживаются признаки актантной модели *Liebestod*, но композитор переосмысливает их, предлагая, по существу, реинтерпретацию известного культурного архетипа<sup>379</sup>. Вместо финального преобразования героев ожидает поражение Любви, признание себя побежденными Смертью. В перечисленных выше операх (а к ним можно еще добавить «Лоэнгрин») взаимоотношения между персонажами характеризует коммуникативный сбой, который становится своеобразным зеркалом настоящего времени, отражающим проблемы современного общества: утрату любви как смысловой жизненной ценности, гендерную инверсию, раскрывающуюся в маскулинизации женщин и феминизации мужчин, рационализацию и прагматизацию отношений.

Композитор однажды заметил, что, когда между его героями происходит контакт — это приводит к катастрофе. Эрос связывается им с насилием: «В некотором

<sup>378</sup> См. об этом подробнее: Чупова А. Г. «Призрак драмы в призраке другой драмы»: анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» С. Шаррино // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 548–560.

<sup>379</sup> Последняя опера Шаррино «Венера и Адонис. Крушение мифа» (2023), похоже, возвращается к архетипу *Liebestod* и вновь его переосмысливает.

смысле мужское присутствие носит принудительный характер. Эрос и принуждение»<sup>380</sup>. Противопоставление мужского и женского приобретает особый смысл в связи с тем, что композитору «мир вообще видится женскими глазами»<sup>381</sup>. В центре практически всех опер 1990–2000-х годов находится женщина, чей образ раскрывает разные грани и роли: капризная девочка-подросток, которая превращается в страдающую женщину, столкнувшись с первой в жизни потерей («Персей и Андромеда»), объект страсти и вождения («Живой свет моих очей»), впадающая в экстаз монахиня, то ли говорящая с Богом, то ли одержимая дьяволом (*Infinito nero*), «железная леди», амбициозная жена, соучастница в убийствах («Макбет»), ранимая куртизанка-поэтесса («От мороза к морозу»).

Сколь бы ни были различны сюжеты театральных произведений итальянского маэстро, всех его персонажей объединяет своеобразное мироощущение, связанное с двумя видами экзистенциальных переживаний: *ожиданием* и утратой кого-то или чего-то, другими словами, *меланхолией*. Ожидание становится основным типом событийности в операх композитора, одним из механизмов создания напряжения и, в конечном итоге, выражением трагедии. Ожидание прощения (синьора Маласпина), ожидание смерти (синьор Маласпина), ожидание Иного (Андромеда), ожидание Необычного (Мария Маддалена), ожидание Подлинного (Идзуми), ожидание Завтра (Проситель)... Оперы композитора являются настоящей энциклопедией экзистенциальных ожиданий современного человека.

На другом полюсе оказывается меланхолия. Герои Шаррино теряют связь с окружающим миром, либо связь эта становится призрачной и непрочной. Им неизвестны ни блаженство печали<sup>382</sup>, наслаждение уединением, которые формировали моду на душевные страдания в XVIII–XIX веках, ни «мировая скорбь» с ее пресыщением жизнью и разочарованием, ибо разочарование — уже часть их личности. Они не могут найти убежище в своем внутреннем «Я», поскольку потеряли его, и они страдают от утраты, не понимая и не осознавая того, что именно они потеряли.

<sup>380</sup> Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile... Op. cit. P. 64.

<sup>381</sup> Ibid. P. 63.

<sup>382</sup> «Меланхолия — это счастье в печали», — писал В. Гюго в «Тружениках моря».

Состояние героев Шаррино отражает состояние общества, живущего на рубеже XX–XXI веков, во всех оттенках меланхолии: чувствительность творческого человека (Идзуми), скука (Андромеда), бессонница, галлюцинации, безумие (Мария Магдалена, леди Макбет), растерянность, тревога и синдром хронической усталости (Проситель), срыв, акедия, психическое выгорание (Макбет). Парцелляция людей, о которой часто говорит композитор, превращается в его операх в метафору социальной и экологической катастрофы.

Оперы Шаррино условно можно разделить на две группы: монодрамы или квази-монодрамы (*Infinito nero*, «Врата закона») и камерные драмы с участием нескольких персонажей («Персей», «Лживый свет моих очей», «Макбет», «От мороза к морозу»). Количество исполнителей вовсе не является первостепенным признаком, отличающим одну группу от другой. Так, во «Вратах закона» задействовано три певца, которые в трех сценах последовательно *представляют* в лицах диалог между Стражем и Просителем. Предпосылая этой опере подзаголовок «квази-монолог», композитор дает подсказку зрителям: все происходящее на сцене, то есть *видимое*, на самом деле является лишь *иллюзией*. Беседа между Стражем и Просителем является визуальной проекцией интроспективного монолога последнего.

В действительности, монодраму от камерной драмы в музыкальном театре Шаррино отличают несколько важных особенностей. Монодрамы представляют собой феномен «невидимого действия» (*azione invisibile*), первым образцом которого был «Лоэнгрин». Все они являются монологами (или в случае в «Вратами» замаскированными монологами), в которых, однако раскрывается многоголосая *воображаемая* реальность. Их характерные черты — это прежде всего *отраженный тип событийности* и *элиминация* героев, служащих катализаторами действующих сил драмы. Под элиминацией мы подразумеваем исключение, вытеснение из визуального пространства спектакля «антагонистов», будь то отвергший Эльзу рыцарь-ребенок, Первосвященник, народ, медсестры в «Лоэнгрине», или же мистические Голоса, внушающие страшные видения Марии Магдалене, и монахини-кармелитки, записывающие потоки ее слов. Связность повествования в монодрамах ослаблена,

не имеет объективной каузальной природы. *Вызывая* в воображении звуковые образы предметов, явлений, голосов, композитор предлагает слушателям выстроить индивидуальную смысловую связь между ними, став таким образом активными участниками драмы. В конечном итоге для каждого слушателя складывается и индивидуальная структура произведения.

Называя театральные работы «невидимыми действиями», Шаррино обращает внимание на то, что они, по существу, не нуждаются в сценографии, так как это «бедный» театр, театр, в котором музыка имеет свое собственное изображение и драматическую силу. Визуальный компонент спектакля в них признается отвлекающим слушателя, мешающим посредством слухового восприятия создавать образы в воображении. Неудивительно поэтому, что в либретто *Infinito nero* и «Врат закона» сценические ремарки отсутствуют.

Важным признаком камерных драм, напротив, является наличие реального, а не воображаемого (даже если он, как во «Вратах закона», явлен зрителю *воочию*) контакта между персонажами. Правда, контакт этот в большинстве случаев нужен Шаррино, чтобы подчеркнуть дистанцию между персонажами: вспомним зевок Персея, пока потрясенная Андромеда прощается с островом, разные представления о любви синьора и синьоры Маласпина или сценически выраженное противоречие между реальной близостью и кажущейся удаленностью пишущих друг другу письма Идзуми и Принца. Другой особенностью камерных драм оказывается многослойность структуры спектакля, наличие нескольких драматургических линий (сюжетный, ритуальный и символический планы повествования в «Макбете», сюжетный и имманентно музыкальный, связанный с мотивом *vanitas*, планы в *Luci mie*). В противоположность «невидимым действиям», Шаррино уделяет большое внимание их визуальному компоненту, составляя развернутые пояснения с подробными инструкциями относительно сценографии и мизансцен.

Еще раз отметим, что классификация опер Шаррино весьма условна. Признаки монодрам можно обнаружить и в камерных драмах. Например, отраженный тип событийности характерен для оперы «От мороза к морозу», в котором переписка между персонажами составляет «невидимое действие» их взаимоотношений

и переживаний.

Каждая из рассмотренных в исследовании театральных работ представляет собой реализацию оригинального драматургического проекта, индивидуальность которого определяется спецификой положенного в основу и переосмысленного первоисточника. Тем не менее, можно выделить общие драматургические принципы и композиторские стратегии, характерные как для монодрам, так и для камерных драм Шаррино.

1. *Неопределенность места и времени действия происходящих событий.* Несмотря на то, что некоторые литературные первоисточники отсылают к конкретному времени и географии (например, Япония эпохи хэйан, Шотландия середины XI века, Италия эпохи Возрождения), композитор намеренно устраняет все исторически конкретное. Более того, место действия, которое представляет собой сцена, лишь «зрительно» соотносится с реальностью. Шаррино предлагает хронотоп, соединяющий реальное (природа, окружающая среда) и воображаемое (ментальное пространство). Для этого он создает особое психоакустическое пространство посредством моделирования звуковой среды, материалом которой являются звуки экологического происхождения (как природного, так и антропогенного). Погружение слушателя внутрь сознания персонажа влечет за собой размытость границы между реальностью и иллюзией (сном, бредом, видением, фантазией) и вызывает чувство неуверенности в происходящем. Шаррино дезориентирует слушателя, точка зрения которого все время колеблется между восприятием и наблюдением. То же самое происходит и с временем. Оно может быть эквивалентно психологическому времени восприятия каждого слушателя и одновременно психологическому времени героя.

2. *Трудности с идентификацией персонажа.* Размытие контуров, при котором каждый объект теряет свою идентичность, имеет истоки в ранних операх композитора. Так, уже в зингшпиле «Асперн» довольно трудно идентифицировать главных героев, поскольку их реплики растворяются в диалогах разных актеров. В «Лоэнгрине» эта тенденция приобретает тотальный характер: беря на себя все репрезентативные функции, солистка «объединяет в одной роли и всех персонажей,

и сцену»<sup>383</sup>. В *Infinito nero* Мария Магдалена, монахиня-кармелитка, слышащая Голоса, не тождественна Марии Магдалене, вещающей одним из этих Голосов. Аналогичную функцию выполняют Голоса и в «Макбете», ибо они могут служить проекцией внутренних сомнений и страхов самого полководца, и, следовательно, способствуют расщеплению его личности. Вокальное дублирование героев в «Персее» и «Вратах закона», предполагающее одновременную идентичность и различие, также становится предметом многочисленных интерпретаций.

3. *Акустическая метаморфоза и звуковой анаморфоз* составляют основную композиционно-драматургическую стратегию в операх Шаррино. Достигается это с помощью переориентации фокуса восприятия слушателя между двумя (а иногда и тремя, как в «Макбете» и *Luci mie*) параллельными измерениями, имеющими взаимопроницаемые границы: внутренним, ментальным пространством, репрезентированным звуковой физиологией, и внешним, «реальным», натуралистически воссоздающим окружающую среду. В зависимости от точки восприятия звуковой объект раскрывается то как отголосок внешнего мира, то как индикатор внутреннего состояния героя. Переход между измерениями осуществляется также с помощью одной из пяти звуковых фигур, активно разрабатываемых Шаррино в собственном творчестве, — *la forma a finestra* («формы окна»), которая представляет собой пространственно-временной разрыв.

4. *Модульная организация* текстового и музыкального материалов, а также связанные с ней *симметрия, подобие (фрактальность), цикличность, вариативность в качестве основных структурных принципов*. Указанные принципы действуют как на уровне крупной формальной организации, так и на микроструктурных уровнях. Их предпочтение связано с экологической концепцией Шаррино, который объясняет периодические возвращения и вариативные повторения природными феноменами (фазы дыхания, прибой, смена времен года, суточный цикл и т. п.). В основе многих опер композитора лежит *идея круга*, которая получает каждый раз оригинальную интерпретацию, но неизменно окрашена трагической семантикой.

<sup>383</sup> *Sciarrino S. Lohengrin. Nota dell'autore... Op. cit.*



5. Включение цитат из классической музыки и использование традиционного типа пения (кантилены). Референции к классической музыке, с одной стороны, создают иронически-отчужденный контекст, с другой, — становятся почти сюрреалистическим напоминанием об ушедших эпохах. «Элегия» К. Ле Жена, которая несет на себе «раны времени», трижды возвращаясь в интермецци *Luci mie traditrici*, анаморфированные фрагменты «турецкого рондо» Моцарта и военного марша Шуберта, репрезентирующие дворцовую суету в опере «От мороза к морозу», «разорванные на куски» цитаты из «Дона Жуана» Моцарта и «Бала-маскарада» Верди в сцене появления призрака Банко в «Макбете», стилизованные детские песенки Марии Маддалены и Просителя — все эти эпизоды в силу яркого стилистического контраста представляют собой «тревожное присутствие», означающее, по словам композитора, особый *способ бытия* музыки. Даже вызывая улыбку у слушателя, они повергают его в состояние беспокойства. К 1990-м годам в арсенале Шаррино имеются многочисленные стратегии искажения, позволяющие трансформировать цитатный музыкальный материал, превращая его в «отзвуки отзвуков». Они формируют феномен *sottovetro* (за стеклом) — особое качество музыкальной материи, которая становится «бледным туманом, завесой, скрывающей или проявляющей реальность»<sup>384</sup>.

Интертекстуальные ссылки не только формируют широкое ассоциативное поле. Они ставят проблему взаимоотношений с прошлым. Отношение Шаррино к традиции имеет амбивалентный характер, раскрывающийся в экологических метафорах. Традиция, согласно ему, подобна почве, на которой растут деревья. Для питания корневой системы почва жизненно необходима. Однако питание — это процесс усвоения веществ в результате их переработки. Таким образом, освоение традиции представляет собой одновременный акт уничтожения и возрождения. Отказ от традиции влечет за собой потерю идентичности, а слепое следование ей грозит утратой индивидуальности, независимости. Преемственность подразумевает передачу и трансформацию.

<sup>384</sup> Sciarrino S. Le Figure della Musica... Op. cit. P. 139.

6. *Оригинальный вокальный стиль sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция). Создание его стало результатом развития авторской концепции экологии слушания и экологии звука. Новый тип артикуляции, представляющий собой промежуточную область между пением и разговорной речью, отталкивается от природных посылок («крик стилизованного соловья») и одновременно отсылает к пионерам итальянского оперного речитатива (Я. Пери, К. Монтеверди), чьи достижения Шаррино, согласно своему отношению к традиции, творчески переосмысливает и преобразовывает. Впервые последовательно примененный в «Персее и Андромеде», *sillabazione scivolata* становится своеобразным вокальным эсперанто в операх композитора, универсальным языком для любой драматической ситуации. Его эффективность связывается Шаррино не только со способностью слушателя *воспринимать*, но прежде всего *понимать* пропеваемый текст.

Музыкальный театр Шаррино ставит слушателя в центр каждого спектакля. Именно эта позиция определяет экологический подход композитора, для которого язык искусства не является «вещью в себе», потому что направлен на человека и должен раскрывать, следовательно, свой коммуникативный потенциал. Человек и только человек «находится в центре всех художественных языков»<sup>385</sup>, — не устает повторять маэстро. Его композиторские стратегии, исходя из органических качеств самой звуковой материи, выстраиваются вокруг психофизиологии восприятия человека. Моделируя слуховые образы и процесс самого слушания Шаррино превращает «эстетическое переживание в форму познания себя и окружающего мира»<sup>386</sup>. Новый подход к слушанию способен стать важным средством изменения системы социальных взаимодействий, потому что, согласно маэстро, существует «прямая эквивалентность между открытостью по отношению к *другому* и умением слушать»<sup>387</sup>. Поэтому именно театр является для него отправной точкой и конечным пунктом его творческих поисков. Музыкальный театр композитор воспринимает

<sup>385</sup> Filotei M. Un'idea fissa Riformare il teatro musicale. Intervista al compositore Salvatore Sciarrino / Marcello Filotei // L'Osservatore Romano. 2008. 27 settembre. URL: [https://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/interviste/2008/226q04c1.html](https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2008/226q04c1.html) (accessed: 26.01.2024).

<sup>386</sup> Sciarrino S. Notes pour un journal parisien... Op. cit. P. 27.

<sup>387</sup> Sciarrino S. Recitativo oscuro. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/171.html> (accessed: 26.01.2024).

как арену социальной деятельности, деятельности, способной через совершенствование и развитие слухового восприятия объединить людей, пробудить их «социальную совесть», вакцинировать против безразличия и в то же время спасти от боли. Не боясь обвинений в излишнем пафосе, маэстро уже на пороге третьего тысячелетия заявляет о своем намерении реформировать музыкальный театр. Его открытия в этой области свидетельствуют о неисчерпаемом потенциале оперного жанра и устанавливают новые перспективы развития музыкальной драмы в XXI веке.

## Список литературы

1. *Акопян, Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
2. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
3. *Амрахова, А. А.* Как возможна музыкальная форма «без музыки»? / А. Амрахова // Международный журнал исследований культуры. — 2017. — № 3 (28). — URL: [https://old.culturalresearch.ru/files/issues/ijcr\\_3-28-2017\\_full.pdf](https://old.culturalresearch.ru/files/issues/ijcr_3-28-2017_full.pdf) (дата обращения: 16.08.2023).
4. *Барсова, И. А.* Искусство музыки и vanitas / И. А. Барсова // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 3. — С. 168–184.
5. *Баскакова, Т.* Кафка. Осужденный и зритель // Rara Avis – Открытая критика / Елена Бондарева. — URL: [http://rara-rara.ru/menu-texts/kafka\\_osuzhdennyj\\_i\\_zritel](http://rara-rara.ru/menu-texts/kafka_osuzhdennyj_i_zritel) (дата обращения: 07.12.2023).
6. *Барт, Р.* Зерно голоса / пер. с франц. Андрея Логутова // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/6/zerno-golosa.html> (дата обращения: 07.12.2023).
7. *Барт, Р.* Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. — М. : Академический Проект, 2008. — 352 с.
8. *Белобратов, А.* Процесс «Процесса» : Франц Кафка и его роман-фрагмент (Послесловие) / А. Белобратов // Кафка Ф. Процесс / пер. Р. Райт-Ковалёвой, Г. Снежинской. — СПб. : Азбука; М. : Азбука-Аттикус, 2006. — С. 279–316.
9. *Болдырев, И.* Тайна и сообщество : место истории в «Элевсине» / И. Болдырев // Новое литературное обозрение. — 2016. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/3/tajna-i-soobshhestvo-mesto-istorii-v-elevsine.html> (дата обращения: 07.12.2023).
10. *Борхес, Х. Л.* История вечности / Х. Л. Борхес // Борхес Х. Л. От некто к никто. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. — С. 61–89.

11. *Бочихина, О. Е.* Сальваторе Шаррино — Морис Равель : инструментальный анаморфоз на примере «ночных» сочинений / О. Е. Бочихина // Музыкальная академия. — 2022. — № 1. — С. 116–137.
12. *Булгакова, О.* Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — 568 с.
13. *Быков, А. А.* Социальная экология : учебное пособие / А. А. Быков. — Томск : Томский государственный университет, 2011. — 232 с.
14. *Вагнер, Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV / Р. Вагнер. — М. : Грядущий день, 1911. — 553 с.
15. *Власова, Н. О.* Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы / Н. О. Власова // Искусство музыки: теория и история. — 2015. — № 12. — С. 5–36.
16. *Власова, Н. О.* Творчество Арнольда Шенберга / Н. О. Власова. — М. : Издательство ЛКИ, 2010. — Изд. 2-е. — 528 с.
17. *Верди, Д.* Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. — 648 с.
18. *Высоцкая, М. С.* Логика ощущений : о природе «живописного» в музыке Мортон Фелдмана / М. С. Высоцкая // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 1 (36). — С. 14–31.
19. *Высоцкая М. С.* «Сочинять звук» : к проблеме музыкальной организации в «Traiettoria» Марко Строппы / М. С. Высоцкая // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — № 1 (40). — С. 36–55.
20. *Гегель, Г. Ф. В.* Феноменология духа / пер. с нем. Г. Г. Шпета. — М. : Наука, 2000. — 495 с.
21. *Гессе, Г.* Письма по кругу : пер. с нем. / сост., авт., предисл. и коммент. В. Д. Седельник. — М. : Прогресс, 1987. — 400 с.
22. *Денисов, А. В.* От пародии до абсурда. Музыкально-исторические курьезы : учебное пособие / А. В. Денисов. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2021. — 156 с.

23. *Денисов, А. В.* Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения / А. В. Денисов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2006. — № 21–1. — С. 128–137.
24. *Джеймс, Г.* Письма Асперна / пер. Е. Калашниковой. — RUGRAM, 2011. — 78 с.
25. *Евсюкова, Ю. А.* Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания / Ю. А. Евсюкова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2012. — № 1. — С. 26–31.
26. *Западов, В. А.* Русская литература XVIII века, 1770—1775 : Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2101 «Рус. яз. и лит.» / сост. В.А. Западов. — М. : Просвещение, 1979. — 447 с.
27. *Идель, М.* Каббала : новые перспективы / М. Идель. — М. : Гешарим; Иерусалим : Мосты культуры, 2010. — 461 с.
28. *Идзуми Сикибу.* Собрание стихотворений. Дневник / пер. с яп. Татьяны Соколовой-Делюсиной. — СПб. : Гиперион, 2004. — 350 с.
29. *Казина, Н. В.* Экология музыки в едином проблемном поле философии культуры / Н. В. Казина // Культура народов Причерноморья. — 2014. — № 1 (266). — С. 211–214.
30. *Кириллина, Л. В.* Итальянская опера первой половины XX века / Л. В. Кириллина ; Гос. ин-т искусствознания. — М. : ГИИ, 1996. — 230 с.
31. *Кисеева, Е. В.* Актуальные тенденции развития оперы на рубеже XX–XXI веков / Е. В. Кисеева // Музыкознание в современном мире : темы, проблемы, тенденции развития: Материалы участников III всероссийской конференции. — Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021. — С. 145–156.
32. *Кисеева, Е. В.* Особенности прочтения оперного жанра в творчестве композиторов-минималистов / Е. В. Кисеева // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений им. Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2020. — С. 524–530.

33. *Ковалевская, Т.В.* Понятие ambition в трагедиях Уильяма Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Король Лир») / Т. В. Ковалевская // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2012. — № 18 (98). — С. 135–146.
34. *Кузнецова, М. С.* Эстетика музыкального театра Сальваторе Шаррино на примере оперы «Luci mie traditrici» / М. С. Кузнецова // Опера в музыкальном театре: история и современность / сост. И.П. Сусидко. Рос. акад. музыки. — М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. — С. 374–384.
35. *Лаврова, С. В.* Анти-риторические фигуры новой музыки / С. В. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2014. — № 4 (33). — С. 153–165.
36. *Лаврова, С. В.* История Джезуальдо ди Веноза как оперный сюжет: «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Джезуальдо считают убийцей» Лука Франческони / С. В. Лаврова // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2019. — № 2. — С. 35–47. — URL: [https://www.e-notabene.ru/phil/article\\_29644.html](https://www.e-notabene.ru/phil/article_29644.html) (дата обращения: 07.12.2023).
37. *Лаврова, С. В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино / С. В. Лаврова // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 1 (18). — С. 24–27.
38. *Лаврова, С. В.* «Невидимое действие» : закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино / С. В. Лаврова // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 1 (60). — С. 136–157.
39. *Лаврова, С. В.* «Нонсенс» в музыкальной композиции последней трети XX века как «парадоксальный элемент и вечный двигатель» / С. В. Лаврова // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. — 2012. — № 4. — С. 76–81.
40. *Лаврова, С. В.* Особенности психологии восприятия новой музыки: звуки как элементы языка / С. В. Лаврова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2013. — № 2. — С. 3–7.

41. *Лаврова, С. В.* Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма : дис. ... доктора иск. : 17.00.02 / Лаврова Светлана Витальевна. — СПб., 2016. — 535 с.
42. *Лаврова, С.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века / С. В. Лаврова. — СПб. : Изд-во Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. — 230 с.
43. *Лаврова, С. В.* «Экология слушания» и эффект «Невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (*Das madchen mit den schwefelholzern*) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (*Lohengrin — azione invisibile*) Сальваторе Шаррино / С. В. Лаврова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2013. — № 1. — С. 9–20.
44. *Лотман, Ю.* Натюрморт в перспективе семиотики / Ю. Лотман // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб. : Академический проект, 2002. — 544 с.
45. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. ГИИ, 1998. — Ч. 1 : Под знаком Аркадии. — 440 с.
46. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2004. — Ч. 2 : Эпоха Метастазиио. — 768 с.
47. *Митина, Н. А.* К проблеме экологии музыки / Н. А. Митина // Молодой ученый. — 2014. — № 16 (75). — С. 362–364.
48. *Мурейко, Л. В.* «Нулевое», или «пустое» время : к проблеме деперсонализации в пространстве масс-медиа / Л. В. Мурейко // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Философские науки. — 2017. — № 1. — С. 121–132. — URL: <https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/10292> (дата обращения: 26.01.2024).
49. *Назайкинский, Е. В.* Музыка и экология / Е. В. Назайкинский // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 8–18.
50. *Ноткин, Г.* Стражная история : «Перед Законом» Франца Кафки / Г. Ноткин // Звезда. — 2015. — № 3. — URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/3/12not.html> (дата обращения: 07.12.2023).



51. *Окунева, Е. Г., Иванов, А. В.* «Лознгрин» С. Шаррино как феномен новой музыкальной драмы / Е. Г. Окунева, А. В. Иванов // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре : сб. статей. — Ростов-на-Дону : изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. — С. 176–189.
52. *Окунева, Е. Г.* Сериализм в западноевропейской музыке : теория, история, эстетика : монография / Е. Г. Окунева. — Петрозаводск : Два товарища, 2023. — 490 с.
53. *Паван, Ж.* Марлен Дитрих / пер. с фр. Е.В. Пурыжинской. — М. : Молодая гвардия, 2012. — 256 с.
54. *Павловская, А. В.* Человек и еда : к истории зарождения традиций питания / А. В. Павловская // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2014. — № 2. — С. 72–81.
55. *Раку, М. Г.* Оперные штудии / М. Г. Раку. — СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова : Галина скрипсит, 2019. — 515 с.
56. *Саамишвили, Н. Н.* Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг. : художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника : дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Саамишвили Наталья Николаевна. — Москва, 2021. — 285 с.
57. *Сапогова, Е. Е.* Территория взрослости. Горизонты саморазвития во взрослом возрасте / Е. Е. Сапогова. — М. : Генезис, 2016.
58. *Саррот, Н.* От Достоевского до Кафки // Франц Кафка [сайт]. — URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/ot-dostoevskogo-do-kafki> (дата обращения: 07.12.2023).
59. *Сниткова, И. И.* «В ожидании Страделлы» : Элиминация главного героя в опере «Ti vedo, ti sento, mi perdo» («Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя») С. Шаррино / И. И. Сниткова // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И.П. Сусидко.— М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 441–450.

60. *Сниткова, И. И.* Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино / И. И. Сниткова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 4 (31). — С. 22–28.
61. *Соколова-Делюсина, Т. Л.* От сердца к сердцу сквозь столетия / Т. Л. Соколова-Делюсина // Японская поэзия. — СПб. : Северо-Запад, 2000. — 661 с.
62. *Сонтаг, С.* Против интерпретации и другие эссе / пер. с англ. Б. Дубин. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 351 с.
63. *Стогний, И. С.* Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке / И. С. Стогний // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2023. — № 1 (4). — С. 82–90.
64. *Тарнопольский, В. В.* Феномен нового музыкального театра / В. В. Тарнопольский // Журнал Общества теории музыки. — 2015. — № 4 (12). — С. 25–34.
65. *Филипченко, О. В.* Тема *Liebestod* в европейской музыкальной культуре : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Филипченко Оксана Валериевна. — Москва, 2008. — 253 с.
66. *Цареградская, Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции : монография / Т. В. Цареградская. — М. : Композитор, 2018. — 362 с.
67. *Цареградская, Т. В.* Опера и «поздний модернизм» конца XX – начала XXI века / Т. В. Цареградская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции (11–15 ноября 2019 года) / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 101–110.
68. *Чупова, А. Г.* В лабиринтах ментального пространства : «невидимое действие» «Лознгрин» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства. К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова : сб. ст. по материалам международной научной конференции (24–27 сентября 2022). — Петрозаводск : Версо, 2023. — С. 242–271.

69. Чупова, А. Г. Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2023. — Вып. 32. — С. 53–63.
70. Чупова, А. Г. «Врата закона» С. Шаррино : к проблеме музыкальной адаптации Кафки / А. Г. Чупова // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции 23–25 октября 2017 г. / сост. И.П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2019. — С. 275–283.
71. Чупова, А. Г. Денатурированная мифология и художественное «амбигю» : «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Opera musicologica. — 2023. — Т. 15. — № 1. — С. 32–65.
72. Чупова, А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино : к феномену «невидимого действия» / А. Г. Чупова // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2020. — № 1. — С. 36–49.
73. Чупова, А. Г. Концепция «формы окна» и ее репрезентация в творчестве С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — № 3 (31). — С. 112–134.
74. Чупова, А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Музыковедение. — 2020. — № 5. — С. 29–40.
75. Чупова, А. Г. «Призрак драмы в призраке другой драмы» : анаморфоз зингшипиля и эффект палимпсеста в «Асперне» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 548–560.
76. Чупова, А. Г. Реинтерпретация Liebestod в опере «Luci mie traditrici» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 1 (25). — С. 39–67.

77. *Чупова, А. Г.* Шекспир, ритуал и традиция в «Макбете» С. Шаррино : уничтожить нельзя преобразовать / А. Г. Чупова // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. — Том 2. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 209–227.
78. *Чупова, А. Г.* Sillabazione scivolata и модульная мелопея : особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 3 (27). — С. 10–31.
79. *Чупова, А. Г.* «Vanitas vanitatum» : композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 90–104.
80. *Шекспир, У.* Макбет (двуязычный текст : в оригинале и на русском языке ; перевод М. Лозинского) // Проект «Русская планета» [сайт]. — URL: <http://www.russianplanet.ru/filolog/evropa/england/shakespeare/macbeth.htm> (дата обращения: 07.12.2023).
81. Эстетика Ренессанса: Антология : в 2 т. / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. — М. : Искусство, 1981. — Т. 1 — 495 с.
82. *Юханнисон, К.* История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / Карин Юханнисон ; пер. со швед. И. Матыщиной. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 320 с.
83. *Agasso, D.* Santa Maria Maddalena de' Pazzi Vergine / Domenico Agasso // Santi, beati e testimony: Enciclopedia dei Santi. — URL: <http://www.santiebeati.it/dettaglio/27450> (accessed: 07.12.2023).
84. *Allen, A. S.* Ecomusicology / Aaron S. Allen // The Grove Dictionary of American Music. — URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240765> (accessed: 07.12.2023).
85. *Allen, A. S.* Ecomusicology: music, culture, nature ... and change in environmental studies? / Aaron S. Allen // Journal of Environmental Studies and Sciences. — 2012. — No. 2 (2). — P. 192–201.

86. *Angius, M.* Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino / Marco Angius. — Padova : Il Poligrafo, 2020. — 241 p.
87. *Angius, M.* Salvatore Sciarrino sulla coscienza compositiva / Marco Angius // Hortus musicus. — 2004. — No. 18. — P. 52.
88. Amore e Psiche // Opera Manager.com. — URL: <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=ricerca&tipo=OP&id=11185> (accessed: 07.12.2023).
89. Aspern : libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi // Salvatore Sciarrino, Aspern. — La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. — 2012–2013. — 6. — Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — P. 37–86.
90. *Archer, W. K.* On the Ecology of Music / William K. Archer // Ethnomusicology. — 1964. — Vol. 8. — No.1. — P. 28–33.
91. *Berger, K.* A Note on Tristan's Death Wish / Karol Berger // Richard Wagner and his World / ed. by Thomas S. Grey. — Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2009. — P. 123–132.
92. *Bertola, M. F.* «Ein Laut so klagevoll». Lohengrin zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino / Mauro Fosco Bertola // Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung / hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1). — Detmold : Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, 2020. — S. 45–54.
93. *Bishop, T.* Macbeth : three nameless acts (after Shakespeare) : by Salvatore Sciarrino / Tom Bishop // The Shakespeare International Yearbook. 13 : Special Section, Macbeth / hrsg. von Tom Bishop, Alexander C. Y. Huang. — Burlington : Routledge, 2013. — P. 200–230.
94. *Bork, C.* Hörbare Körper. Rahmung und Transgression in Salvatore Sciarrinos Lohengrin / Camilla Bork // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. — München : Edition text + Kritik, 2019. — S. 5–16.

95. *Bruhn, S.* Saints in the Limelight : Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage / Siglind Bruhn. — Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2003. — 668 p.
96. *Bunch, J. D.* A polyphony of the mind : intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino : Dissertation... of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Music Composition / James Dennis Bunch. — Urbana, Illinois, 2016. — 509 p.
97. *Cantore, A., Massarotto, A.* Sciarrino in dialogo con Laforgue. Variazioni *queer* sul mito di Perseo e Andromeda / Attilio Cantore, Alberto Massarotto // Scritture della performance. — 2021. — 10, no. 2. — P. 149–167. — URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/2349?lang=en> (accessed: 07.12.2023).
98. *Capes, F.* St. Mary Magdalen de' Pazzi / Florence Capes // New Advent : The Catholic Encyclopedia. — Vol. 9. — New York : Robert Appleton Company, 1910. — URL: <http://bbs.knight.org/cathen/09762a.htm> (accessed: 07.12.2023).
99. *Carratelli, C.* L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto": THÈSE per ottenere il titolo di dottore di ricerca Musicologia / Carlo Carratelli. — Università di Trento – Université Paris Sorbonne, 2006. — 404 p.
100. *Cassin, A.* Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin (In Conversation) / Alessandro Cassin // The Brooklyn Rail. — 2010. — Oktober 6th. — URL: <https://brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (accessed: 07.12.2023).
101. *Certeau, M.* Vocal Utopias: Glossolalies [1980] / Michel de Certeau ; translated by Daniel Rosenberg // Representations. Special Issue: The New Erudition. —1996. — No. 56. — P. 29–47.
102. *Chung, Eun Kim.* Silence In the music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino. A dissertation... Doctor of Philosophy / Eun Kim Chung. —New Brunswick, New Jersey, 2018. — 82 p.

103. *Chupova, A.* Infinito nero by Salvatore Sciarrino: to the Phenomenon of “azione invisible” / Anna Chupova // Music Science Today: the Permanent and the Changeable No 4 (12). Scientific Papers. — Daugavpils : Daugavpils University Academic Press Saule, 2020. — P. 92–101.
104. *Chupova, A.* «The Phantom of Drama in the Phantom of Another Drama»: Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in Aspern by Salvatore Sciarrino / Anna G. Chupova // Проблемы музыкальной науки. 2023. — № 4. — С. 108–127.
105. *Claren, S.* Das Sujet Macbeth. Textfassung, szenische Dramaturgie und musikalische Realisation bei Salvatore Sciarrino / Sebastian Claren // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. — München : Edition text + Kritik, 2019. — S. 53–78.
106. *Curinga, L.* Ecologia dell’ascolto. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino / Luisa Curinga // Sistema Musica. — 2002/2003. — No. 1. — P. 16.
107. *Dammann, C.* Bonjour Lolo! Französische «Lohengrin»-Parodien 1886–1900 / Christian Dammann. — Stuttgart : J.B. Metzler Verlag, 2018. — 238 p.
108. *D’Errico, L.* Powers of Divergence : An Experimental Approach to Music Performance / Lucia D’Errico. — Leuven : Leuven University Press, 2018. — 198 p.
109. *Drees, S.* Bearbeitung, transformation, allusion: zu den historischen Bezügen im Schaffen Salvatore Sciarrinos / Stefan Drees // Neue Zeitschrift für Musik. — 2005. — Vol. 166. — No. 6. — P. 22–23.
110. *Drees, S.* “... che solo un atto d’amore può rendere viva la tradizione”. Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition / Stefan Drees // Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik / hrsg. von Wolfgang Gratzer. — Freiburg : Rombach, 2008. — S. 59–105.
111. *Drees, S.* Zur (Re)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos / Stefan Drees // Die Tonkunst. — 2014. — Jg.7. — Nr. 3, Juli. — S. 340–349.
112. *Drier, M.* Ode to Love. Talk about bridging the cultural divide / Melissa Drier // Women’s Wear Daily. — 2006. — May 23. — URL: <https://wwd.com/eye/people/ode-to-love-534801/> (accessed: 07.12.2023).

113. Extrait d'un entretien avec Salvatore Sciarrino, Revue *Entretemps*, décembre 1990. Propos recueillis par Gérard Pesson et Martin Kaltenecker / Gérard Pesson, Martin Kaltenecker // Dossier de presse Musique Festival d'Automne à Paris 20 septembre – 30 décembre 2000. — P. 44–46.
114. *Feld, S.* 'From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest' / Steven Feld // *The Soundscape Newsletter*. — 1994. — (8) June. — URL: <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5465b2bee4b0c4e0caea1605/1415951038575/1993+From+Ethnomusicology+to.pdf> (accessed: 07.12.2023).
115. *Filotei, M.* Un'idea fissa Riformare il teatro musicale. Intervista al compositore Salvatore Sciarrino / Marcello Filotei // *L'Osservatore Romano*. — 2008. — 27 settembre. — URL: [https://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/interviste/2008/226q04c1.html](https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2008/226q04c1.html) (accessed: 26.01.2024).
116. *Gay, C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» : tesi di laurea / Carola Gay. — Università di Milano, 2005. — 193 p.
117. *Gentile, F.* Kafka e l'incubo italiano. Intervista al compositore Sciarrino / Francesca Gentile // Salvatore Sciarrino, *La porta della legge*. — La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2013–2014. — No. 6. — P. 25–27.
118. *Giacco, G.* Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino / Grazia Giacco // *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*. E. Rix et M. Formosa (dir.). — Paris : IRCAM, 2008. — P. 113–124.
119. *Giacco, G.* Notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino / Grazia Giacco. — Paris : L'Harmattan, 2001. — 176 p.
120. *Giacco, G.* “...un cielo notturno dale bianche veloci nuvolette...” Salvatore Sciarrino et ses lieux d'écoute / Grazia Giacco // *Silences de l'oracle*. Autour de



- l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 19–25.
121. *Guerrasio, F.* L'approche de l'écologie sonore de Salvatore Sciarrino. Lohengrin II, dessins pour un jardin sonore / Francesca Guerrasio // EMS : Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester 2007. — URL: [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_GuerrasioEMS07.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_GuerrasioEMS07.pdf) (accessed: 07.12.2023).
122. *Guerrasio, F.* Le temps reel (live electronics) : le veritable materiau de composition dans Perseo e Andromeda de Salvatore Sciarrino / Francesca Guerrasio // Journées d'Informatique Musicale. — 2011. — May. — Saint-Etienne, France. — URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03104776> (accessed: 07.12.2023).
123. *Guerrasio, F.* Salvatore Sciarrino: entre esprit de la tradition et esprit contemporain. Interview de Francesca Guerrasio avec le compositeur Salvatore Sciarrino. — URL: <https://www.resmusica.com/2007/05/07/salvatore-sciarrino-entre-esprit-de-la-tradition-et-esprit-contemporain/> (accessed: 07.12.2023).
124. *Guy, M.* Jules Laforgue, Hartmann and Schopenhauer: From Influence to Rewriting / Madeleine Guy // Questions of Influence in Modern French Literature / edit. by T. Baldwin, J. Fowler, A. de Medeiros. — New York : Palgrave Macmillan, 2013. — P. 58–70.
125. *Halliwell, M.* Opera and the Novel: The Case of Henry James / Michael Halliwell. — Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005. — 494 p.
126. *Hannah, D.* “unlyrical, unmusical, unrhythmical, unmanageable”: Attending to Henry James's Music / Daniel Hannah // Texas Studies in Literature and Language. — 2015. — Vol. 57. — No. 2. — P. 129–161.
127. *Hannoosh, M.* Parody and Decadence : Laforgue's Moralités Légendaires / Mishele Hannoosh. — Columbus : Ohio State University Press, 1989. — 275 p.
128. *Hauff, A.* Reform des musiktheaters? Salvatore Sciarrinos «Kälte» in Schwetzingen Uraufgeführt / Andreas Hauff // Neue Zeitschrift für Musik. — 2006. — Vol. 167. — Nr. 4. — S. 82–83.

129. *Helgeson, A.* What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino / Aaron Helgeson // *Perspectives of New Music*. — 2013. — Vol. 51. — No. 2. — P. 4–36.
130. *Hiekel, J. P.* Brodelnder Reduktionismus. Salvatore Sciarrinos Musiktheaterstücke *Luci mie tradirrici* und *Infinito nero* / Jörn Peter Hiekel // Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. — München : Edition text + Kritik, 2019. — S. 16–36.
131. *James, H.* The Aspern Papers / Henry James. First American book edition. — Macmillan and Co., 1888. — URL : <https://liteka.ru/english/library/539-the-aspern-papers#1> (accessed: 07.12.2023).
132. *Kaltenecker, M., Pesson, G.* Entretien avec Salvatore Sciarrino / Martin Kaltenecker, Gérard Pesson // *Entretiens*. — 1990. — No. 9. — P. 135–142.
133. *Keogh, B.* On the Limitations of Music Ecology / Brent Keogh // *Journal of The Music Research online*. — 2013. — No. 4. — P. 1–10. — URL: <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/96982/1/On%20the%20Limitations%20of%20Music%20Ecology.pdf> (accessed: 07.12.2023).
134. *Keogh, B., Collinson, I.* “A Place for Everything, and Everything in its Place” — The (Ab)Uses of Music Ecology / Brent Keogh, Ian Collinson // *MUSICultures*. — 2016. — No. 43 (1). — P. 1–15. — URL: [https://www.academia.edu/102260565/The\\_Ab\\_Uses\\_of\\_Music\\_Ecology](https://www.academia.edu/102260565/The_Ab_Uses_of_Music_Ecology) (accessed: 07.12.2023).
135. *Kostakeva, M.* «Ich schreibe keine Musik, ich schreibe eine psychologische Erfahrung» : Maria Kostakeva gesprächt mit dem Komponisten Salvatore Sciarrino / Maria Kostakeva // *Neue Zeitschrift für Musik*. — 2009. — Vol. 170. — Nr. 4. — S. 32–33.
136. *Laforgue, J.* *Moral Tales* / Trans. by William J. Smith. — New York : New Directions, 1985. — 194 p.
137. *Lanz, M. R.* *Silenze : Exploring of Salvatore Sciarrino`s Style through L`opera per Flauto : Theses ... Doctor of Musical Arts* / Megan Re Lanz. — Las Vegas : University of Nevada, 2010. — 81 p.

138. La porta della legge : libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2013–2014. — No. 6. — P. 55–71.
139. *Leydon, R.* Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters : Ecstasy Enacted in Salvatore Sciarrino's "Infinito Nero" / Rebecca Leydon // Music and narrative since 1900 / edited by Michael L. Klein and Nicholas Reyland. — Bloomington : Indiana University Press, 2013. — P. 308–328.
140. *McClary, S.* Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality / Susan McClary. — Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1991. — 242 p.
141. *Metzer, D.* Modern Silence / David Metzer // The Journal of Musicology. — 2006. — Vol. 23. — No. 3. — P. 331–374.
142. *Misuraca, P.* Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni sessanta a oggi / Pietro Misuraca. — Roma : NeoClassica, 2018. — 301 p.
143. *Morazzoni, A. M.* Luci di uno spirito sottile. Conversazione con Salvatore Sciarrino a cura di Anna Maria Morazzoni. // Salvatore Sciarrino, Aspern. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2012–2013. — No. 6. — P. 23–36.
144. *Nono, L.* Text-Musik-Gesang [1960] // Texte, Studien zu seiner Musik / ed. by Jürg Stenzl. — Zurich : Atlantis, 1975. — P. 41–60.
145. *Nyffeler, M.* Der Geruch von Blut – Salvatore Sciarrinos "Macbeth" / Max Nyffeler // Beckmesser. Die Seite für neue Musik und Musikkritik. — URL: <http://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/macbeth.html> (accessed: 07.12.2023).
146. *Nyffeler, M.* «Kreativität is genuin weiblich». Salvatore Sciarrino in Gespräch // MusikTexte 160. — 2019. — Februar. — P. 54.
147. *Nyffeler, M.* «Es gibt zwei Arten von Fantasie». Aus einem Interview mit Salvatore Sciarrino // Kontinent Sciarrino. Programmbuch der Salzburger Festspiele, 2008. — S. 19–23. — URL: <http://www.beckmesser.de/komponisten/sciarrino/interview1.html> (accessed: 07.12.2023).

148. *O’Leary, J. S.* Pushkin in “The Aspern papers” / Joseph S. O’Leary // The Henry James E-Journal / Editors: Richard D. Hathaway and Gert Buelens. — 2000. — Nr. 2. — March 1. — URL: <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejournal2.html> (accessed: 07.12.2023).
149. Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. — Torino : Settembre Musica, 2002. — 112 p.
150. *Pasticci, S.* Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans *Perseo* e *Andromeda* de Salvatore Sciarrino / Susanna Pasticci // Musiques vocales en Italie depuis 1945 : esthétique, relations texte-musique, techniques de composition : actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg. — Notre Dame de Bliquetuit : Millénaire III, 2005. — P. 11–27.
151. *Petazzi, P.* Ah, divisa tra due sogni...// Salvatore Sciarrino, *Luci mie traditrici*. La Fenice prima dell’Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2018–2019. — No. 6. — P. 43–51.
152. *Petazzi, P.* Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi / Paolo Petazzi // Die Tödliche Blume. Programmheft der Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen, 1998. — S. 36–40.
153. *Persichilli, S.* Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino / Susanna Persichilli // Susanna Persichilli : sito ufficiale. — URL: <http://www.susannapersichilli.it/salvatore-sciarrino.html> (accessed: 07.12.2023).
154. *Piedade, A.* As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição / Acácio T. C. Piedade // Encontro Nacional De Composição Musical De Londrina (Encom), III. — Londrina : UEL, 2014. — P. 1–9.
155. *Piedade, A.* Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento / Acácio T. C. Piedade // Opus. — 2017. — Vol. 23. — No. 2. — P. 131–154. — URL: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2306> (accessed: 03.01.2024).
156. *Provaglio, A., Sciarrino, S., Vidolin, A., Zavagna, P.* “Perseo e Andromeda” : opera lirica in un atto per mezzosoprano, tenore, baritono, basso e sistemi informatici di

- Salvatore Sciarrino. Composizione, realizzazione ed esecuzione // IX Colloquio di informatica musicale / sous la direction de Antonio Camurri et Corrado Canepa. — Genève, Associazione di Informatica Musicale Italiana, 1991. — P. 324–330.
157. Salvatore Sciarrino : “A Tragedy of Anticipation” a cura di Maria Rosaria Corchia / Maria Rosaria Corchia // Salvatore Sciarrino, Luci mie traditrici. La Fenice prima dell’Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2018–2019. — No. 6. — P. 56–59.
158. Salvatore Sciarrino, Aspern. La Fenice prima dell’Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2012–2013. — No. 6. — 144 p.
159. Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell’Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2013–2014. — No. 6. — 116 p.
160. Salvatore Sciarrino. L’eco delle voci. 26° Festival di Milano Musica. Percorsi di musica d’oggi 21 ottobre – 3 dicembre 2017. Edizioni del Teatro alla Scala è a cura di Cecilia Balestra, Delia De Matteis, Marco Mazzolini. — Milano, 2017. — 176 p.
161. Salvatore Sciarrino, Luci mie traditrici. La Fenice prima dell’Opera. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2018–2019. — No. 6. — 99 p.
162. Salvatore Sciarrino. Luci mie traditrici. Opera in due atti : Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012222KAI Luci mie traditrici, Klangforum Wien, Beat Furrer u.a. — Wien : KAIROS, 2001.
163. Salvatore Sciarrino. Festival d’Automne à Paris : document de communication. Paris : Fondation France telecom, 2000. — 40 p.
164. Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband) / hrsg. von Ulrich Tadday. — München : Edition text + Kritik, 2019. — 204 S.
165. Salvatore Sciarrino, Vanitas : Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen / hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. — Hofheim : Wolke, 2018. — 224 p.
166. *Samonà, C.* Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* : Fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka. Eine Untersuchung zum Musiktheaterwerk und zur Rezeption : Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät / Clara Samonà. — Heidelberg, 2018. — 230 S.

167. *Saxer, M.* Aus der Geschichte gefiltert. Zur Gestalt der Andromeda in Salvatore Sciarrinos Oper ‘Perseo e Andromeda’ / Marion Saxer // *Performativität und Performance : Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst* / hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards. — Hamburg : Lit, 2008. — S. 266–274.
168. *Saxer, M.* Ein Prozess experimentellen Erprobens. Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* nach Kafkas *Vor dem Gesetz* / Marion Saxer // *Franz Kafka und die Musik* / hrsg. von St. Höhne und A. Stašková. — Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2018. — S. 183–203.
169. *Saxer, M.* Der verbotene Blick. Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* / Marion Saxer // *Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband)* / hrsg. von Ulrich Tadday. — München : Edition text + Kritik 2019. — S. 36–52.
170. *Saxer, M.* Scheiternde verständigung: melancholie im musiktheater Salvatore Sciarrinos / Marion Saxer // *Neue Zeitschrift für Musik*. — 2006. — Vol. 167. — Nr. 6. — S. 26–29.
171. *Scepi, H.* Moralirés légendaires de Jules Laforgue: pour une poétique de l’écoute / Henry Scepi // *Silences de l’oracle. Autour de l’œuvre de Salvatore Sciarrino* sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 123–128.
172. *Schafer, R. Murray.* *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World* / R. Murray Schafer. — Rochester (VT): Destiny Books, 1994. — 320 p.
173. *Sciarrino, S.* 12 Madrigali. Nota dell’autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (accessed: 26.01.2024).
174. *Sciarrino, S.* Allegoria della note. Nota dell’autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/97.html> (accessed: 26.01.2024).
175. *Sciarrino, S.* Cadenzario per orchestra con solisti. Nota dell’autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/128.html> (accessed: 26.01.2024).

176. *Sciarrino, S. Cailles en sarcophagi : Partitura / Salvatore Sciarrino. — Milano : Ricordi, 1980. — 368 p.*
177. *Sciarrino, S. Carte da suono (1981-2001) / Salvatore Sciarrino ; a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay. — Roma, Palermo : Cidim/Novecento, 2001. — 339 p.*
178. *Sciarrino, S. Conoscere e riconoscere / Salvatore Sciarrino // Hortus musicus. — 2004. — No. 18. — P. 53–55.*
179. *Sciarrino, S. Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie : Partitura / Salvatore Sciarrino. — Roma : RAI TRADE, 2006. — 400 p.*
180. *Sciarrino, S. Infinito nero. Estasi di un atto per mezzosoprano e strumenti : Partitura / Salvatore Sciarrino. — Milano : Ricordi, 1998. — 37 p.*
181. *Sciarrino, S. La couler du son / Salvatore Sciarrino // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 81–83.*
182. *Sciarrino, S. Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi / Salvatore Sciarrino. — Milano : Ricordi, 1998. — 151 p.*
183. *Sciarrino, S. Le son et le silence / Salvatore Sciarrino // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 27–31.*
184. *Sciarrino, S. Le voci sottovetro. Nota dell'autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (accessed: 26.01.2024).*
185. *Sciarrino, S. Lohengrin. Nota dell'autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/80.html> (accessed: 26.01.2024).*
186. *Sciarrino, S. Lohengrin. Azione invisibile in un prologo, quattro scene e un epilogo. Libretto / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Lohengrin\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Lohengrin_libretto.pdf) (accessed: 26.01.2024).*

187. *Sciarrino, S.* Luci mie traditrici. Nota dell'autore / Salvatore Sciarrino // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. — Torino : Settembre Musica, 2002. — P. 99.
188. *Sciarrino, S.* Macbeth: tre atti senza nome. Partitura / Salvatore Sciarrino. — Milano : Ricordi, 2004. — 373 p.
189. *Sciarrino, S.* Notes pour un journal parisien / Salvatore Sciarrino // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 27–31.
190. *Sciarrino, S.* Perseo e Andromeda. Libretto / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: [https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo\\_e\\_Andromeda\\_libretto.pdf](https://salvatoresciarrino.eu/Data/libretti/Perseo_e_Andromeda_libretto.pdf) (accessed: 26.01.2024).
191. *Sciarrino, S.* Perseo e Andromeda, opéra en un acte / Salvatore Sciarrino // Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — P. 129–134.
192. *Sciarrino, S.* Recitativo oscuro. Nota dell'autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/171.html> (accessed: 26.01.2024).
193. *Sciarrino, S.* Responsorio delle tenebre. Nota dell'autore / Salvatore Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/178.html> (accessed: 26.01.2024).
194. *Sciarrino, S.* Shadow of Sound. Nota dell'autore / S. Sciarrino // Salvatore Sciarrino official website. — URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/178.html> (accessed: 26.01.2024).
195. Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou. — Paris : Publication Cdmc, 2013. — 188 p.
196. *Somigli, P.* “Vanitas” e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino / Paolo Somigli // Il Saggiatore musicale. — 2008. — Vol. 15. — No. 2. — P. 237–267.
197. *Stein, W.B.* The Aspern Papers : A Comedy of Masks / William Bysshe Stein // Nineteenth-Century Fiction. — 1959. — Vol. 14. — No. 2. — P. 172–178.



198. Thema : Salvatore Sciarrino // Die Tonkunst. — 2013. — Jg.7. — Nr. 3.
199. Terranova, D. Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo. (Analisi comparata di tre casi: *Cailles en sarcophages* di Salvatore Sciarrino, *Medea* di Adriano Guarnieri, *Antigone* di Ivan Fedele) : Tesi di dottorato di ricerca / Daniela Terranova. — Università degli Studi di Udine, 2015. — 233 p.
200. Titon, Jeff T. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint / Jeff Todd Titon // The World of Music. — 2009. — Vol. 51. — No. 1. — P. 119–137.
201. Titon, Jeff T. Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment / Jeff Todd Titon // Ethnomusicology Journal (Turkey). — 2020. — Vol. 3 — Issue 2. — P. 194–204. — URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1365568> (accessed: 07.12.2023).
202. Utz, C. Statische Allegorie und „Sog der Zeit“. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici* / Christian Utz // Musik & Ästhetik — H. 53. — 2010. — Vol. 14. — No. 1. — S. 37–60.
203. Utz, C. The Rediscovery of Presence : Intercultural Passages through Vocal Spaces between Speech and Song / Christian Utz // Vocal Music and Contemporary Identities, Unlimited Voices in East Asia and the West / ed. by Christian Utz and Frederick Lau. — New York : Routledge, 2013. — P. 45–75.
204. Valtat-Comet, N. From Novella to Opera: Dominick Argento's *The Aspern Papers* / Nelly Valtat-Comet // The Reception of Henry James in Text and Image. — 2005. — Vol. 3. — No. 2. — URL : <http://journals.openedition.org/erea/548> (accessed: 07.12.2023).
205. Vilarem, L. L'oreille critique de Salvatore Sciarrino : Entretien avec le compositeur S. Sciarrino / Laurent Vilarem // Altamusica.com. — URL: <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=3420&DossierRef=3057> (accessed: 07.12.2023).
206. Vinay, G. Aspern e i fantasmi dell'immaginazione / Gianfranco Vinay // Salvatore Sciarrino, Aspern. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2012–2013. — No. 6. — P. 11–20.

207. *Vinay, G.* I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda a la Porta della Legge / Gianfranco Vinay // Vinay G. Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi : drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. — Milano : Ricordi, 2010. — P. 45–66.
208. *Vinay, G.* Interview : Die Konstruktion der unsichtbaren Arche. Salvatore Sciarrino über die Dramaturgie seines Musiktheaters / Gianfranco Vinay // Dissonanz 65. — 2000. — S. 14–29.
209. *Vinay, G.* Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi : drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino / Gianfranco Vinay. — Milano : Ricordi, 2010. — 282 p.
210. *Vinay, G.* La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia / Gianfranco Vinay // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002) / a cura di Enzo Restagno. — Torino : Settembre Musica, 2002. — P. 49–65.
211. *Vinay, G.* La porta della legge : gli enigmi di Kafka e il «quasi monologo circolare» di Sciarrino / Gianfranco Vinay // Salvatore Sciarrino, La porta della legge. La Fenice prima dell'Opera a cura di Michele Girardi. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2013–2014. — No. 6. — P. 15–24.
212. *Vinay, G.* Le azione invisibile nella Notte salve // Vinay G. Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi : drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino / Gianfranco Vinay. — Milano : Ricordi, 2010. — P. 25–37.
213. *Vinay, G.* „Reine Illusionen wecken“. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater / aus dem Italienischen von Eva Franke / Gianfranco Vinay // Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen / hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. — Hofheim : Wolke, 2018. — S. 87–99.
214. *Vinay, G.* Salvatore Sciarrino : Parcours de l'œuvre / Gianfranco Vinay // RESSOURCES.iRCAM. — URL: <http://brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino#parcours> (accessed: 07.12.2023).

215. *Vinay, G.* Vue sur l’atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de *Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo*) / Gianfranco Vinay // Circuit. — 2008. — Vol. 18. — No. 1. — P. 15–20. — URL: <https://doi.org/10.7202/017903ar> (accessed: 07.12.2023).
216. *Vogt, H.* On “Infinito nero” Salvatore Sciarrino speaking to Harry Vogt / Translation Christina Preiner // SALVATORE SCIARRINO. INFINITO NERO. LE VOCI SOTTOVETRO (1999). Sonia Turchetta voce, Ensemble Recherche. Kairos, 1999. CD 0012022 KAI. — P. 23–25.
217. *Worlds of Music : An Introduction to the Music of the World’s Peoples* / General Editor Jeff Todd Titon. 4th Edition. — New York : Schirmer Books, 2001. — 485 p.
218. *Zattra, L.* La “drammaturgia” del suono elettronico nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino / Laura Zattra // La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. A cura di Alessandro Rigolli / Atti della Giornata di Studi annuale del “Laboratorio per la Divulgazione Musicale”, Parma 11 e 12 novembre 2005. — Torino : EDT, 2006. — P. 41–58.
219. *Zattra, L.* Alvise Vidolin interviewed by Laura Zattra : the role of the computer music designers in composition and performance / Laura Zattra // Live-Electronic Music. Composition, Performance, Study / ed. by Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burke and Laura Zattra. — Routledge : Taylor & Francis Group, 2018. — P. 83–100.