

Анна Гурьевна Чупова – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующий отделом дополнительного образования Череповецкого областного училища искусств и художественных ремёсел имени В. В. Верещагина (Череповец, Россия), *schuvalova.anna2011@yandex.ru*

*Anna G. Chupova* – musicologist, lecturer of musical and theoretical disciplines, Head of the Additional Education Sector at the Cherepovets Regional College of Arts and Artistic Crafts named after V. V. Vereshchagin (Cherepovets, Russia), *schuvalova.anna2011@yandex.ru*

УДК 782

*SILLABAZIONE SCIVOLATA* И МОДУЛЬНАЯ МЕЛОПЕЯ:  
ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

*SILLABAZIONE SCIVOLATA* AND MODULAR MELOPOEIA:  
FEATURES OF SALVATORE SCIARRINO'S VOCAL STYLE

*Аннотация*

На примере опер «Живый свет моих очей» («*Luci mie traditrici*») и «От мороза к морозу» («*Da gelo a gelo*») исследуются основные элементы вокального стиля Сальваторе Шаррино, названного им *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция). Особое внимание уделяется модулю, имеющему двухчастную базовую структуру: длинная нота (*messa di voce*), исполняемая *niente-crescendo*, и быстро артикулируемый полуречевой «арабеск», уходящий в *niente-diminuendo*. Автор раскрывает композиторскую стратегию семантической кодификации *sillabazione scivolata* и разных форм разговорной речи, а также затрагивает вопросы конструирования целого, в основе которого лежит процесс вариантной повторности и трансформации вокальных модулей, образующий в конечном итоге оригинальную модульную мелопею.

*Abstract*

Through the example of the operas “The Killing Flower” (“*Luci mie traditrici*”) and “From Frost to New Frost” (“*Da gelo a gelo*”), the main elements of Salvatore Sciarrino’s vocal style, which he called *sillabazione scivolata* (a gliding syllable

articulation), are examined. Special attention is paid to the module, which has a two-part basic structure: a long note (*messa di voce*), performed by *niente-crescendo*, and a rapidly articulated almost spoken *arabesque*, going into *niente-diminuendo*. The author clarifies the composer's strategy of semantic codification of *sillabazione scivolata* and various forms of colloquial speech, and also addresses the issues of constructing the whole, based on the process of variant repetition and transformation of the vocal modules, which eventually forms the original modular melopoeia.

*Ключевые слова:* Сальваторе Шаррино, вокальный стиль, *sillabazione scivolata*, *messa di voce*, модульные принципы, «Luci mie traditrici», «Da gelo a gelo»

*Keywords:* Salvatore Sciarrino, vocal style, *sillabazione scivolata*, *messa di voce*, modular principles, “Luci mie traditrici”, “Da gelo a gelo”

Авангардные композиционные практики XX века открыли безграничное пространство экспериментов в сфере вокальной музыки, которые коснулись как взаимодействия вербального текста и музыкального синтаксиса (от «несемантической вокальной музыки» (термин Эрин Джи) до «неразрывного единства между абстракцией словесной семантики и связностью музыкального гештальта»<sup>1</sup> [6, с. 60]), так и ещё неисчерпанных средств музыкальной выразительности, следствием чего явились расширенные вокальные техники.

Среди открытий, совершённых в области вокальных артикуляций, особого внимания заслуживает вокальный стиль Сальваторе Шаррино – итальянского композитора, философа и эстета, одного из самых значительных и оригинальных представителей современной авангардной музыки.

Историческая и культурная эстетика звука и генерация смысла, которыми наполнена вокальная музыка, накладывают на неё более сильные ограничения, чем на инструментальную. Эта особенность обусловила одну из важных тенденций послевоенного авангарда, которая коснулась и ранних произведений

---

<sup>1</sup> Здесь и далее все иностранные источники цитируются в переводе автора настоящей статьи.

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 ещё 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)» [11, с. 52].

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.

Путь обретения индивидуального вокального письма оказался напрямую связан с экологической концепцией. Вспоминая об этом, Шаррино писал: «Чтобы придумать песню, недостаточно просто сочинить её для голоса. Сначала необходимо очистить разум, сделать прозрачными те самые интервалы, через которые прошла вся музыка в мире, горы песен, короче говоря, всё то, что составляет гигантскую свалку, в которой мы живём.

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» [10].

Понятие «риторика» довольно часто встречается в высказываниях Шаррино и нуждается в комментарии. Под риторикой композитор понимает широкий спектр конвенционально обусловленных выразительных средств и приёмов, способных вызвать в слушателе рефлекторные представления о чём-то знакомом, «подсказывающие» траекторию восприятия и таким образом мешающие слушать по-новому, как бы «впервые», «внове».

Сказанное вовсе не отрицает коммуникативной важности вокального дискурса. Напротив, для итальянского маэстро 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...» [5, с. 32]. «Вокалу нужно придать силу. Если пение не соединено с силой слова, оно не может ничего сказать. Именно это лежит в самом основании театра» [11, с. 52]. 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), которая предусматривала массив «расширенных вокальных техник»: «случайные и бессмысленные особенности речи, странности отдельных способов речи или пения, звуки дыхания и “неправильное” или неясное произношение – короче говоря, все те особенности, которые современное общество и большинство исторических стилей вокальной музыки склонны маргинализировать или стирать» [12, с. 6]. Подобные приёмы можно встретить в «Лоэнгрине», но в целом они не являются основополагающими для вокального стиля Шаррино.

Искания композитора сосредоточились на новом типе артикуляции, на промежуточной области между пением и разговорной речью. 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 пришёлся 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» [14, с. 50]) и начать всё сначала. Главный музыкальный лейтмотив «Vanitas» (пример № 1) представляет собой сочетание длинной ноты, исполняемой *niente-crescendo*, и быстро артикулируемого полуречевого нисходящего «арабеска», уходящего в *niente-diminuendo*.

### Пример № 1

#### С. Шаррино. «Vanitas», ч. I. Rosa



Этот небольшой модуль, имеющий двухчастную базовую структуру стал своеобразным выразительным топосом композитора.

Стиль *sillabazione scivolata*, впервые последовательно применённый в опере «Персей и Андромеда», в дальнейшем стал своеобразным «фирменным знаком» композитора, мгновенно узнаваемой авторской подписью, фундаментом всех его последующих опер, и даже проник в инструментальную сферу (см., например, струнные квартеты № 7 и № 8).

В авторском комментарии к 12 мадригалам Шаррино определил 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 объединённые 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» [10].

В операх и вокальной музыке композитора, начиная с конца 1990-х годов и до настоящего времени, сформировалось большое разнообразие вокальных фигур. Рассмотрим более подробно наиболее специфические из них.

*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>2</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*, её эпоха была забыта, мало кто знал об этом, и в любом случае я был далёк, используя эту фигуру, от идеи реконструкции старинной музыки. Я говорил о необходимости обнуления. *Messa in voce* была следствием обнуления в пустом пространстве звуков, где элементы стали действительно разрежёнными: *messa in voce* эквивалентна приближающему звуку» [14, с. 62].

---

<sup>2</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.

Второе слагаемое базовой структуры – микротоновые скольжения или градуированные *glissandi*, как правило, имеющие нисходящую направленность (см. пример № 2), – допускает нюанс нетемперированных интервалов, то есть приблизительное интонирование, и не требует точного исполнения записанного 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...» [7, с. 38].

### Пример № 2

#### 2.1. С. Шаррино. «Luci mie traditrici», сцена 1, т. 7–8

#### 2.2. С. Шаррино. «Da gelo a gelo», № 3, т. 5–8

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» [16].

Дихотомия выразительных средств базовой фигуры, этих слагаемых «ещё нет» и «уже нет» традиционного пения (М. Саксер [8]) – долгий – краткий, вокализация – артикуляция, точность – приблизительность интонирования, один тон – некоторое множество тонов и т. д. – заставляет вспомнить предложенную Р. Бартом в эссе «Зерно голоса» [1] бинарную оппозицию бестелесного голоса, нацеленного на выразительность, экспрессию, «означивание», ограниченного культурными ценностями, репрезентированного лёгкими, и висцерального голоса, воплощающего материальность тела, представленного горлом.

Ряд исследователей обнаруживают следы взаимодействия вокального стиля Шаррино с концепцией 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 безударных. В то время как ударные слоги атрибутировались посредством длинной ноты и обычно сменой гармонии, безударным слогам позволялось двигаться независимо от баса» [12], – пишет исследователь, находя связь между этими типами пения и двумя «слагаемыми» вокальной фигуры Шаррино.

В контексте «обнуления» музыкального языка, о котором говорил Шаррино, сравнения с пионерами итальянского оперного речитатива неизбежны. Однако, учитывая авторскую концепцию «экологии звука и слушания», истоки *sillabazione scivolata* следует искать в явлениях природы. И маэстро прямо говорит об этом: «*messa in voce* – как бы прицеливание, артикуляция – стрела. На самом деле речь идёт о крике стилизованного соловья, абсолютно природном, человеческом и живом жесте в ночи, возможно, арабеске, и, возможно, вокализе в смысле “эманации” голоса» [14, с. 62–63].

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 и, в отличие от Пери, эта монодия не поддерживается гармонией, а находится в пустоте. Она основана, по словам самого маэстро, «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, всё может стать центром вселенной» [11, с. 53]. Но как очистить восприятие, как сделать так, чтобы интервалы не устанавливали невольные, но очевидные связи с уже слышанным когда-то? Помочь в этом, по мнению Шаррино, могут ассоциации со звуковой реальностью окружающего мира (шум ветра, белый шум тишины, шорохи, капание воды) 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» [там же].

Пустота, в которой пребывают голоса, не подразумевает отказ от инструментального сопровождения. Голоса окружает богатая безмолвиями и широким диапазоном тембров нетемперированная сфера. В «*Luci mie traditrici*» и «*Da gelo a gelo*» оркестр создаёт вокруг голосов только звуки окружающей их среды, то есть только то, что герои этих опер слышат (например, звуки насекомых или птиц в саду, дуновение ветра, дыхание рядом стоящего человека). Но звуки эти являются не натуралистической имитацией, а проекцией внутренних психологических процессов персонажей, то есть, как верно замечает Д. Винай, происходит «подказанная метонимией своего рода интериоризация звуков, которые слышат главные герои» [13, с. 50]. Вариантность природного ландшафта тесно связана с развитием отношений между персонажами. Это музыка, которая отражает внутреннюю (ментальное пространство) и внешнюю

физическую (природный звуковой пейзаж) реальности в нерасторжимом единстве.

Возвращаясь к вокальному стилю Шаррино, отметим своеобразный вариант *sillabazione scivolata*, каким является соединение *messa in voce* с нисходящей речевой фигурой, исполняемой *parlando* (см. пример № 3).

### Пример № 3

#### 3.1. С. Шаррино. «Luci mie traditrici», сцена 1, т. 29–30

La ma-no go-cci-o-la sen - to ve-nir me - no

#### 3.2. С. Шаррино. «Da gelo a gelo», № 2, т. 59–61

Che ri-spo-sta, che ri-spo-sta de-vo da-re?

Выразительными элементами вокального стиля Шаррино становятся также восходящие и нисходящие *portamenti* между соседними звуками (см. пример № 4).

### Пример № 4

#### 4.1. С. Шаррино. «Luci mie traditrici», сцена 2, т. 1–2

A - res - pi - rar ri - tor - no a - res - pi - rar ri - tor - no

#### 4.2. С. Шаррино. «Da gelo a gelo», № 47, т. 3–6

Voce di Izumi (*Passa tanto tempo*)

Giorni stan-chi d'a-u - tun - no nes - sun fo-glio, nes-sun fo-glio, nes-sun fo - glio

В своих операх Шаррино активно использует также разные формы речи от шёпота до крика. Проведённый анализ показывает, что композитор формирует стратегию семантической кодификации пения и речи.

Так, в «*Luci mie traditrici*» с самой первой сцены и до последней очевиден процесс постепенного «испарения» вокального начала из партий персонажей. Сначала в вокальные фигуры проникают паузы. Увеличивая свои объёмы со временем, они символизируют растерянность персонажей. Начиная со сцены 5, в которой Слуга сообщает Герцогу об измене жены, *messe in voce* всё чаще срываются в нисходящие *parlando*. Эта фигура, которая уже звучала в начале оперы (см. пример № 3), когда Маласпина терял сознание при виде крови, начинает от эпизода к эпизоду занимать всё большее пространство. Заключительная сцена оперы включает в себя разнообразные виды произнесения текста: шёпотом, вполголоса, с помощью крика, *parlando* (см. пример № 5).

### Пример № 5

С. Шаррино. «*Luci mie traditrici*», сцена 8, т. 47–50

The musical score for Example 5 consists of two staves: Soprano (top) and Bass (bottom). The Soprano part has four measures with lyrics: "Tan-to", "Tan-to mi ama-te?", "Tan-to mi a", and "ma-te?". The Bass part has four measures with lyrics: "Piu di quel che cre-de-te". Dynamics are marked as *pp*, *p*, *f* (*gridando*), and *ppp*. The score is divided into four measures by vertical dashed lines.

Эффект, который они образуют, можно сравнить с приёмом 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, произнесённое слово, – отмечает К. Гей. – Это значит, что в последней сцене ценность речи внезапно открывается заново, она воспринимается как нечто чуждое, снова неизвестное» [4, с. 121]. Все

композиционно-драматургические особенности в «*Luci mie traditrici*» подчинены деструктивным процессам. Принцип «высушивания» вокальных партий аналогичен процессу «гумификации», которой подвергается элегия Ле Жёна в трёх инструментальных интермеццо оперы, составляющих параллельный истории предательства, ревности и убийства, имманентно-музыкальный сюжет<sup>3</sup>, родственной *vanitas* – разъедание красоты временем. 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 возвращение *sillabazione scivolata* имеет целью не только стремление к формальной симметрии. Как пронизательно замечает Д. 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» [13, с. 51].

В опере «*Da gelo a gelo*»<sup>4</sup> Шаррино создаёт трёхуровневую драматургическую систему, которая опирается на чёткое разграничение областей пения и речи. Либретто сочинения основано на дневнике одной из блестящих японских поэтесс эпохи Хэйан (X–XI века) Идзуми Сикибу. Большая часть текста представляет собой переписку между ней и Принцем Ацумити. Письма главных героев состоят из прозаических и поэтических текстов, которые воспроизводятся с помощью разных типов артикуляции. Прозаические фрагменты (см. пример № 6) проговариваются двумя флейтистами прямо в отверстие инструмента для того, чтобы, по словам композитора, «создать почти механический и безличный голос» [9, с. II].

---

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: [3].

<sup>4</sup> См. подробный анализ оперы в: [2].

## Пример № 6

## С. Шаррино. «Da gelo a gelo», № 7, т. 18–19

Prosa (piu lento, liberamente)

Fl. c. in Sol  
voce dentro l'imboccatura per le vocali  
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?

Fl. b. in Do  
imboccatura libera per le consonanti  
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?

Cl. 1. in Sib 2.

Стихи, как в письмах, так иногда и произнесённые персонажами во время личной беседы, превращаются в короткие «песни» (см. пример № 7), обозначаемые в партитуре словом *canzone* и воплощаемые с помощью *sillabazione scivolata*. «...Песни распутывают нитевидную музыку, подобно каллиграфии» [9, с. II], – пишет композитор в авторском комментарии, акцентируя значимость интонационного рисунка *canzone* как визуального знака, ведь поэзия вака была прежде всего «зримой», тесно связанной с искусством каллиграфии.

## Пример № 7

## С. Шаррино. «Da gelo a gelo», № 4, т. 2–6

Voce del Principe (Izumi riceve e non risponde)

Il cu-cu-lo sul ra-mo non mu-ta il can-to

Ближе к концу оперы количество прозаических фрагментов значительно увеличивается, особенно со стороны Принца. Эта стратегия заимствована из «Дневника» Идзуми Сикибу, но в то же время и противоречит ему. В «Дневнике» стихотворения Принца и поэтессы становятся менее сложными в отношении

поэтических приёмов, но более открытыми и страстными. Расширение прозаических фрагментов в опере призвано показать увеличивающуюся дистанцию между героями, обусловленную обоюдным эгоизмом и неспособностью понять другого.

Третий драматургический уровень «Da gelo a gelo» образуют немногочисленные диалоги персонажей в моменты их редких встреч или взаимодействия с другими людьми. Диалоги создают некое внешнее действие, события, складывающиеся в определённый «сюжет» (ночные встречи Идзуми и Принца, переговоры с Пажам, разговор Принца и Кормилицы, в котором она выражает беспокойство по поводу его ночных походов и т. д.). Для этих сцен Шаррино в основном использует стиль *parlando* с включением *messe in voce*.

Конструирование целого – предмет особой заботы Шаррино. Спецификой его творческого метода является предшествующая собственно процессу композиции работа с диаграммами и схемами, которые выступают в качестве своеобразного руководства музыкальным восприятием. Диаграмма напоминает «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. *Sillabazione scivolata* создаёт единое музыкальное пространство, в котором все модули – автономные вокальные фигуры – соотносятся между собой и, вместе с тем, обеспечивают постоянный процесс вариантной трансформации ячеек (см. пример № 8), образуя в конечном итоге оригинальную модульную мелопею (термин Дж. Виная).

Метод сцепления музыкальных модулей (см., например, первые три модуля в партии Герцога, пример № 8) аналогичен принципу работы Шаррино с текстом: слова имплантируются понемногу, образно выражаясь, капля за каплей. В одном из интервью композитор называет свой метод *stillicidio di parole* – «просачивание слов».

В опере «Da gelo a gelo» такой принцип работы с вокальными модулями образует музыкальные эквиваленты некоторых поэтических приёмов, характерных для японской поэзии. Например, важным элементом переписки Идзуми и Принца является приём 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).

Шаррино чрезвычайно изобретателен в формировании вариантов модулей, комбинируя транспонированные и нетранспонированные варианты, небольшие изменения в интервальной структуре, высотную инверсию, внедрение ячеек из одного модуля в другой, ритмические вариации (удлинение или укорочение *messa di voce*, включение пауз в группы триолей и септолей, смещения 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 подчёркивается разными средствами: увеличением ширины интервалов в ячейке, ритмической остротой, внедрением речевых вариантов артикулируемой фигурации, ускорением 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 сцене 1 Герцога и Герцогиню характеризуют схожие по структуре и мелодическому рисунку модули (ср. модуль С в партии Маласпины и модули его

жены в примере № 8). В сцене 2, 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 всём протяжении сцены и муж, и Слуга выступают в функции её вокального «эха». В конце все три персонажа возвращаются к материалу сцены 1, который не только создаёт композиционную симметрию, но и семантически очерчивает замкнутый круг, из которого герои не смогут выбраться.

Пример № 8<sup>5</sup>С. Шаррино. «*Luci mie traditrici*», сцена 1, т. 1–17

(партии Герцога и Герцогини)

The musical score consists of four systems of vocal lines. Each system contains two staves: a bass staff for the Duchess and a treble staff for the Duke. The lyrics are written below the staves. Various musical modules are highlighted with colored boxes and labeled with letters and numbers (A, B, C, D) and dynamic markings (p, mp, pp). The lyrics are: 'Ve-ni-te, mi-a vi-ta, ve-ni-te, mi-a vi-ta, mi-ra-te quel-lan-zanascata. Quel-la La-scia-te si-a la mia ma-no Vo-glio co-gli-er-la Si ved-ra in-sie-me por-La-scia-te si-a la mia ma-no po-ra e avo-rio Si ved-ra in sie-me por-po-ra e a-vo-rio'.

<sup>5</sup> В примере для наглядности вокальные модули обозначены прямоугольниками разного цвета. Цифра рядом с буквой указывает на вариантный модуль.



The image displays a musical score for a vocal piece in Esperanto. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is annotated with various chord markings and dynamic markings.

**System 1:**

- Vocal line: *Ma-la-ge-vo-le im-pre-sa* (D<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>), *s'e fat-ta* (D<sub>2</sub>).
- Piano line: *Ab-bia-te cu-ra* (C<sub>2</sub>), *ab-bia-te cu-ra* (A<sub>5</sub>).

**System 2:**

- Vocal line: *na trin-ce-ra* (D<sub>4</sub>), *Ab-bia-te cu-ra* (A<sub>6</sub>), *Ab-bia-te cu-ra, vi-so-no-le spi-ne* (B<sub>4</sub>, C<sub>3</sub>).

**System 3:**

- Vocal line: *Ma-le-ge-vo-le* (D<sub>6</sub>), *vi-so-no-le spi-ne* (B<sub>6</sub>).
- Piano line: *Ab-bia-te cu-ra* (A<sub>1</sub>), *Ab-bia-te cu-ra* (B<sub>3</sub>), *vi-so-no-le spi-ne* (C<sub>4</sub>).

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Chord markings are labeled with letters and subscripts (e.g., D<sub>4</sub>, A<sub>6</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>3</sub>, D<sub>6</sub>, B<sub>6</sub>).

Повторяемость музыкальных модулей ставит проблему индивидуализации вокальных партий и некоторой унификации вокального стиля, в чём 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 («Perseo e Andromeda»), эпоха хэян («Da gelo a gelo»), 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 выразить естественность – человеческую и животную – по отношению к людям как говорящим животным, одарённым способностью использовать словесный язык» [15, с. 95–96].

Итеративные процессы, регулирующие структуру произведений Шаррино на макро- и микроуровнях, напоминают репетитивную технику минималистов, но в действительности довольно далеки от неё. 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.

«Я удивлён, что мои современники могут писать музыку, не осознавая повторения, потому что нет неперiodических действий живых существ. Всё 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 определённой стадии. Всё 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 получаются 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 “застывание” 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 остаётся? Начнём снова с дыхания!» [14, с. 63].

*Sillabazione scivolata* так же, как *Sprechstimme* Шёнберга и другие новаторские вокальные стили XX–XXI веков, оказывается перед проблемой исполнительской интерпретации. Поскольку «вокальная музыка отражает напряжённость между устной/перформативной и письменной/денотативной сферами музыки более открыто, чем инструментальная» [12], очевидны сложности с фиксацией в партитуре всех деталей вокальной партии, особенно той области, которая курсирует 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 всё на границе возможного, это новый мир, в котором певцам ещё предстоит научиться “плавать”» [5, с. 33]. Громкие и успешные музыкальные премьеры опер Шаррино по обе стороны Атлантики в течение уже полувека показывают готовность к погружению в новый мир вокальных артикуляций как певцов, так и слушателей.

### Литература

1. Барт Р. Зерно голоса / пер. с фр. Андрея Логутова // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/6/zerno-golosa.html> (дата обращения: 23.02.2021).

2. 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.
3. Чупова А. Г. Реинтерпретация Liebestod в опере «Luci mie traditrici» С. Шаррино // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2021. № 1 (25). С. 39–67.
4. 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. 193 p.
5. «Ich schreibe keine Musik, ich schreibe eine psychologische Erfahrung»: Maria Kostakeva gespräch mit dem Komponisten Salvatore Sciarrino // *Neue Zeitschrift für Musik* Fol. 170. Nr. 4. Musik-Theater (Juli August 2009). P. 32–33.
6. Nono L. «Text-Musik-Gesang» [1960]. In *Texte, Studien zu seiner Musik* / edited by Jürg Stenzl. Zurich: Atlantis, 1975. P. 41–60.
7. Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi // *Die Tödliche Blume*, Programmheft der Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen, 1998. P. 36–40.
8. 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. P. 36–52. E-Book.
9. Sciarrino S. *Da gelo a gelo (Kälte)*. 100 scene con 65 poesie: Partitura. Roma: Edizioni RAI TRADE, 2006.
10. Sciarrino S. 12 Madrigali. Nota dell'autore // *Salvatore Sciarrino official website*. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (дата обращения: 24.03.2021).
11. Sciarrino: «Una tragedia dell'attesa» a cura di Maria Rosaria Corchia... // *Salvatore Sciarrino. Luci mie traditrici. La Fenice prima dell'Opera 2018–2019*. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. P. 53–55.
12. 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* / edited by Christian Utz and Frederick Lau. New York: Routledge, 2013. P. 45–75. Textbook.
13. Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda a la Porta della Legge // *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Ricordi, 2010. P. 45–66.
14. Vinay G. La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // *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.
15. Vinay G. «Reine Illusionen wecken». Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater. Aus dem Italienischen von Eva Franke // *Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen: herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort*. Wolke, 2018. P. 87–99.
16. Vinay G. Salvatore Sciarrino: Parcours de l'œuvre // *RESSOURCES.iRCAM*. URL: <http://brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino#parcours> (дата обращения: 12.03.2021).

### References

1. Bart R. Zerno golosa [The Grain of the Voice]. Trans. from French by Andrey Logutov. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review] 2017. No. 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/6/zerno-golosa.html> (23.02.2021).
2. Chupova A. G. Opera “Ot moroza k morozu” (“Da gelo a gelo”) v kontekste pojetiki muzykal'nogo teatra Sal'vatore Sharrino [Opera “From Frost to Frost” (“Da gelo a gelo”) in the Context of the Poetics of the Musical Theater of Salvatore Sciarrino]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2020. No. 5, pp. 29–40.
3. Chupova A. G. Reinterpretacija Liebestod v opere “Luci mie traditrici” S. Sharrino [Reinterpretation of Liebestod in the Opera “Luci mie traditrici” by Salvatore Sciarrino] *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2021. No. 1 (25), pp. 39–67.
4. 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. 193 p.
5. “Ich schreibe keine Musik, ich schreibe eine psychologische Erfahrung”: Maria Kostakeva gesprächt mit dem Komponisten Salvatore Sciarrino. *Neue Zeitschrift für Musik Fol. 170. No. 4. Musik-Theater* (Juli August 2009). P. 32–33.
6. Nono L. “Text-Musik-Gesang” [1960]. In *Texte, Studien zu seiner Musik*. Edited by Jürg Stenzl. Zurich: Atlantis, 1975. P. 41–60.
7. Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi. *Die Tödliche Blume*, Programmheft der Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen, 1998. P. 36–40.
8. 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. P. 36–52. E-Book.
9. Sciarrino S. *Da gelo a gelo (Kälte). 100 scene con 65 poesie*: Partitura. Roma: Edizioni RAI TRADE, 2006.
10. Sciarrino S. 12 Madrigali. Nota dell'autore. *Salvatore Sciarrino official website*. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html> (24.03.2021).
11. Sciarrino: “Una tragedia dell’attesa” a cura di Maria Rosaria Corchia... *Salvatore Sciarrino. Luci mie traditrici. La Fenice prima dell’Opera 2018–2019. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*. P. 53–55.
12. 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*. Edited by Christian Utz and Frederick Lau. New York: Routledge, 2013. P. 45–75. Textbook.
13. Vinay G. I drammi e le opere teatrali da Perseo e Andromeda a la Porta della Legge. *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Ricordi, 2010. P. 45–66.
14. Vinay G. La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia. *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.

15. Vinay G. “Reine Illusionen wecken”. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater. Aus dem Italienischen von Eva Franke. *Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen: herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort*. Wolke, 2018. P. 87–99.
16. Vinay G. Salvatore Sciarrino: Parcours de l'œuvre. *RESSOURCES.iRCAM*. URL: <http://brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino#parcours> (12.03.2021).