

Министерство культуры Российской Федерации
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

С. В. Лаврова

САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО И ДРУГИЕ

**Очерки об итальянской музыке
конца XX – начала XXI века**

Монография

Санкт–Петербург
2019

УДК 781.6

ББК 85.313 (Ита) 6

Л 13

Л13 **Лаврова С. В.**

Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века / С. В. Лаврова. СПб.: 2019. 230 с.

СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019 — 230 с., ил.

ISBN 978-5-93010-136-2

В книге рассматривается творчество четырех наиболее значительных итальянских композиторов конца XX – начала XXI века. Концептуально-эстетические установки С. Шаррино, Ф. Ромителли, Л. Франческони, П. Биллоне, продолжающие идеи послевоенного авангарда, проецируются композиторами в собственный художественный контекст. Ключевой фигурой исследования становится композитор С. Шаррино, звуковая философия которого основывается на поисках перцептивных рычагов восприятия и возможности управления подсознанием. Выбор персоналий автора был мотивирован разнообразием творческих установок и одновременно общностью концептуальных корней, представленных в исследовании композиторов.

Книга адресована музыкантам, специалистам в области философии и истории искусства, а также всем, кто интересуется современной музыкой и художественной культурой начала XXI века.

УДК 781.6

ББК 85.313(4Ита) 6

Рецензент – профессор, доктор искусствоведения А.С. Рыжинский

ISBN 978-5-93010-136-2

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019

© Лаврова С. В., 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ГЛАВА 1. САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО (род. 1947).....	7
1.1. Творческие концепты Сальваторе Шаррино.....	9
1.1.1 Анаморфоза как концепт слухового восприятия: «Слушать муху ухом слона».....	9
1.1.2. Топос бестелесности в «Исследованиях белого»	17
1.1.3. Беспредельность горизонта сознания. Горизонты времени	24
1.1.4. Энергия исполнительского жеста	31
1.2. «Фигуры музыки: От Бетховена до современности».....	36
1.3. Концепции звукового пространства.....	62
1.4. Оперное творчество Сальваторе Шаррино	72
1.4.1. «Невидимое действо»: Закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге»....	72
1.4.2. История Джезуальдо Ди Веноза как оперный сюжет	92
1.4.3. Опера «У врат закона»	106
1.4.4. Опера «Лознгрин»	116
ГЛАВА 2. ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ (1963–2004).....	128
2.1. Трилогия <i>Professor Bad Trip</i>	131
2.2. «Радио мертвого города». «Аудиодром»	138
2.3. «Индекс Металлов» – реквием по материи.....	145
ГЛАВА 3. ЛУКА ФРАНЧЕСКОНИ (род. 1956)	168
3.1. Фигура и исторический архетип в творчестве Лука Франческони	171
3.2. Оперное творчество Лука Франческони	178
3.2.1 «Джезуальдо, которого считают убийцей»	180
3.2.2. «Квартет».....	185
ГЛАВА 4. ПЬЕРЛУИДЖИ БИЛЛОНЕ (род. 1960).....	192
4.1. Творческая концепция Пьерлуиджи Биллоне: соприкоснуться с «Неизвестным»	193
4.2. Инструментальная музыка Пьерлуиджи Биллоне. Цикл «Руки».....	197
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	211
ЛИТЕРАТУРА	212

ПРЕДИСЛОВИЕ

Итальянская музыка конца XX – начала XXI веков – явление крайне неоднородное и разнообразное. Утратившая лидерские позиции на европейском Олимпе, по сравнению с XVII и XVIII веков, с середины и конце XX столетия итальянская музыка проявила себя ярко и самобытно. Она вписала в историю европейской новой музыки имена крупнейших представителей послевоенного авангарда: Лучано Берิโอ, Луиджи Ноно и Джачинто Шельси.

Берио и Л. Ноно были активными участниками Дармштадтских курсов новой музыки, ставших в послевоенное время творческим центром композиторских новаций. Дж. Шельси и С. Буссотти, сыгравшие важную роль в становлении новой музыки Италии, напротив, существовали в стороне от Дармштадта. Дж. Шельси, получивший статус одного из выдающихся маргиналов XX века, не содействовавший продвижению своей музыки на концертную эстраду, вплоть до 1970-х годов в Европе был почти не известен. В 1980–90-е годы его творчество получило широкое распространение, а композитор стал культовой фигурой послевоенной итальянской музыки.

Четыре итальянских композитора, творчество и концептуально-эстетические установки, которых оказываются в фокусе настоящего исследования, продолжают идеи великой тройки послевоенного авангарда Италии, проецируя их в собственный художественный контекст и по-своему интерпретируя.

Берио исследовал связи вербального и музыкального языков в пространстве музыкальной композиции, а также процесс их взаимопревращения. Для композитора важнейшим аспектом соотношения слова и музыкального смысла был поиск первоначальной сути, не искаженной множеством различных интерпретаций. Он демонстрировал новый облик жанров с традиционными обозначениями, привнося особый смысл в привычные жанровые определения: «симфония», «опера», «секвенции». Созвучным его идеям представляется творчество нашего современника Лука Франческони, который учился у Берิโอ в период с 2008 по 2011 годы. В понимании композитора, культура – это инструментарий, который передаваясь из поколения в поколение, дошел до нас, позволяя переосмыслить настоящее. Классическая музыка, созданная силой и глубиной человеческого интеллекта, является результатом анализа взаимоотношений индивидуума с миром. Переосмысление культурного наследия, отказ от радикальных методов в музыкальной композиции, концептуализма и нойза – составляют его творческое «кредо» Л. Франческони. Говоря о Л. Берิโอ как о своем учителе, композитор убежда-

ет в том, что он учил в традициях старых мастеров, когда наблюдая за мастером, ты пробуешь и учишься.

Великий маэстро тишины Луиджи Ноно, адепт радикального сериализма стремился к обретению собственного музыкального языка, направив свои творческие поиски в область пространственного измерения звука и утонченную работу со словом. Он координировал различные звуковые реальности, перемещая их в общее звуковое поле, и, таким образом, намеренно расширял временную функцию при помощи звуковых преобразований. Для композитора было весьма актуальным применение электронного преобразования звука с целью преодоления ограниченных функций его собственного звукового времени, обусловленного физическими процессами – атаки и последующего затухания. Освободив слушателя от привычки к однонаправленному восприятию звучания, Л. Ноно представил множественные отражения его импульсов, направив его на синтетическое слуховое восприятие. «Непрерывность–прерывность–воспринимаемость–глубина расстояний; эхо воспоминаний, характеры, фрагменты, мгновения, преисподнюю, звездные миры, обусловленность, не периодичность, бесконечность» [121, с. 276]. Эти «знаки богатейшей акустической жизни внутри нас» [121, с. 276] отражаются посредством идеи зеркала и переносятся на уровень моделирования звукового пространства. Все они оказали важное влияние в первую очередь на творчество Сальваторе Шаррино, ставшего главным героем настоящего исследования. На определенном этапе своей профессиональной деятельности, композитор работал ассистентом в студии Л. Ноно, в связи с чем, его влияние могло быть обусловлено, в том числе и плодотворным творческим общением. Сконцентрированное внимание к тишине, точке встречи звука и молчания составляют доминантные точки концепции С. Шаррино.

Обращенность к физическим процессам звука: атаки и затухания, материализация звука, обработка которого способна придать ему определенные как физические, так и перцептивные характеристики, также унаследованные от творчества Л. Ноно, представляют широкий пласт творчества Фаусто Ромителли.

Пьерлуиджи Биллоне композитор младшего поколения, учившийся у С. Шаррино, продолжающий в своем собственном ракурсе развивать как идеи Л. Ноно, так и своего непосредственного учителя. Энергия исполнительского жеста, особое отношение исполнительской ауре создают изменчивую статику – оксюморон, который определяет творчество П. Биллоне. Ему удалось приостановить линейное время, вторгаясь в особое «ритуальное пространство», когда радикальные методы привели его к изучению неизведанных звуковых миров и разработке уникальных инструментальных и вокальных техник. Рычаги его творческого вдохновения лежат в архаичном мире – где музыка достигает своей собственной феноменальной сущности. В этом поиске «ритуальности» П. Биллоне обнаруживает общие творческие корни с Джачинто Шельси, полагавшего, что «музыка есть результат проекции и кристаллизации в звуковой материи момента дления [*durée*]

в бергсоновском смысле [то есть как] становления» [9]. Бергсоновская длительность времени, реализующаяся через звуковую материю, составляет одну из важных концептуальных точек в музыке П. Биллоне.

За рамками исследования оказалась крупная композиторская фигура, также в значительной степени повлиявшая на развитие итальянской музыки. Это композитор Франко Донатони (1927–2000). Зрелый стиль Донатони сформировался под влиянием идей «формульной композиции» К. Штокхаузена, а произведения этого периода подобны циклу «вариаций на вариацию». Эта «формульность», возможно, в меньшей степени близка композиторам, оказавшимся в исследовательском фокусе. Однако, идея концентрации на энергии исполнительского жеста актуальна для всех четырех авторов, выбор которых был обусловлен общностью творческих идей и их разносторонним и ярким воплощением, отражающим многогранный мир новой музыки Италии рубежа веков.



ГЛАВА 1. САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО (род. 1947)

Сальваторе Шаррино – итальянский композитор, творчество которого по праву считается классикой новой музыки. Оригинальная творческая концепция обращена к пороговым состояниям звука, оказывающегося на грани тишины. Начало профессиональной деятельности композитора состоялось в рамках электронной музыки. Некоторое время он был ассистентом Л. Ноно, от которого унаследовал сконцентрированное отношение к тишине в качестве полноценного звукового материала, а также развил его особую концепцию слухового восприятия. Творческое наследие Сальваторе Шаррино, которое постоянно пополняется новыми сочинениями, весьма значительно: большое число камерных, оркестровых и сценических произведений, которые вошли в золотой репертуар многих оперных театров. Концепция композитора представляет собой яркий и оригинальный пример сочетания традиции и новизны. Он не избирает в качестве отправной точки творческого поиска отказ от прежних норм. Концептуальной доминантой творчества композитора становится оптика, позволяющая иначе взглянуть на прежнее музыкальное наследие. Наряду с тем, в его творческой концепции оказывается немало общих точек с творчеством немецкого композитора Хельмута Лахенманна.

В формировании взглядов обоих композиторов большую роль сыграла учеба и тесное общение с Л. Ноно. Х. Лахенманн учился у великого «маэстро тишины» – в Венеции (1958–1960); а С. Шаррино был его ассистентом. Их многостороннее творческое общение в годы учебы заложило глубинную основу художественных и эстетико-философских убеждений композиторов, а также внесло в их личностное содержание устремленность к гуманистическим идеалам. Разработка особой стратегии слухового восприятия, осуществленная в «Прометее» (Prometeo, 1984) Л. Ноно, получит развитие у Х. Лахенманна, в его идеях и отдельных положениях его эстетической теории в принципах «освобожденного восприятия». Невероятная тонкость акустических трансформаций, взаимовлияний и дополнений живого и электроники в музыке Л. Ноно послужила отправной точкой творческих идей и для С. Шаррино, задеиствовавшего в опере «Персей и Андромеда» аналогичный принцип.

Среди особенностей творческого пути композитора можно назвать то, что он был отчасти самоучкой. Он увлекался изобразительным искусством и мог бы стать ярким интересным художником: его контроль музыкального пространства и визуализированное ощущение звука, подчерпнутые в этом увлечении, предопределили его особый путь в композиторском творчестве. Недолгое обучение у Тури Бельфьере (Turi Belfiore) и Антонио Титтоне (Antonino Titone) определило его творческую позицию: полагаться не на жесткие детерминированные установки, а на интуицию. Так же как и для многих других композиторов новой музыки, наиболее значительным обстоятельством, повлиявшим на представление о звуковом пространстве, стала работа в студии электронной музыки Академии «Санта-Чечилия» в Риме под руководством инженера акустика Франко Евангелисти. Этот опыт стал очень важной ступенью в развитии творческого потенциала С. Шаррино: Ф. Евангелисти способствовал развитию дармштадско-итальянских связей композитора 1960-х гг. Инженер-акустик был еще и композитором: начав с сериальных опусов, он переместил свою творческую энергию в русло электронной музыки и в частности, занимался исследованиями в области психоакустики. Итогом этих поисков стало исследование, название которого могло бы охарактеризовать творческое «кредо» С. Шаррино: «От тишины – к новому звуковому пространству» (Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt) [316]. Очевидно, что опыт работы в студии электронной музыки для итальянского композитора был невероятно значимым, как и творческое общение с Ф. Евангелисти. Д. Лигети говорил, что именно работа в студии подарила ему как композитору свежие идеи, с появлением которых его творческим развитием стали руководить новые факторы [237, р. 31-44]. Работа с Ф. Евангелисти дала С. Шаррино особое ощущение пространства, а также значимость его первостепенности в построении музыкальной композиции, он утверждает: «Ощущение пространства является основой музыки. Я подразумеваю не фактическое пространство, а скорее ментальное, которое является руководством перцепцией» [278, р. 17-18].

1.1. Творческие концепты Сальваторе Шаррино

1.1.1 Анаморфоза как концепт слухового восприятия:

«Слушать муху ухом слона»

Анаморфоз – оптическое преобразование звукового объекта – является концептуальным стержнем творчества итальянского композитора С. Шаррино.

У Ж. Лакана анаморфоза фигурирует в психоаналитическом ракурсе. Философ утверждал, что именно анаморфоза является для психоанализа весьма показательной структурой, так как видение организуется образной функцией, которая задается соответствием двух пространственных фигур, где каждой точке одной фигуры соответствует точка другой. Специфика оптики и анаморфозы, с точки зрения Ж. Лакана, заключается в том, что геометральная перспектива не имеет отношения к зрению, а лишь к разметке пространства. Даже слепец может представить себе, что пространственное поле, которое ему знакомо, и именно как поле реальное, может быть воспринято им на расстоянии, одновременно, то есть в функции темпоральной мгновенности [103, с. 88-90].

В современной ситуации предельной шумовой перегруженности особое значение получают понятия акустической или слуховой экологии. Они знаменуют повышение чувствительности в формировании иного акустического отношения к современному миру. Основой концепции слухового восприятия С. Шаррино становится идея оптического преобразования звука, выраженная композитором как необходимость «слушать муху ухом слона», или, освободить «ухо от накипи» и очистить сознание от стереотипов.

Применение фразеологизма «делать из мухи слона»¹ для обозначения непомерного преувеличения микроскопического звукового объекта можно характеризовать как «акустическую лупу в творческом методе С. Шаррино.

Творческий метод С. Шаррино и руководство восприятием идентичны: композитор использует оптические преобразования, как в качестве инструмента композиторской техники, так и в качестве средства преобразования слушательского восприятия. Преодоление слушательской инерции для композитора становится необходимым условием восприятия его музыки. С. Шаррино по-своему развивает идеи Луиджи Ноно (1924–1990), который в последнее десятилетие своей жизни был увлечен практикой и «утопией» присутствия молчания в музыкальной струк-

¹ Впервые появился у писателя-сатирика Лукиана (II в.), который в своем сочинении «Похвала мухе» подтверждает фольклорное происхождение этого выражения.

туре. За появлением звука из тишины следует обратный процесс: постепенное возвращение в тишину. Эта грань между звуком и молчанием составляет отдельную тему творчества С. Шаррино, в которой музыка находится в постоянном ожидании луча, маркирующего переход от тьмы к свету.

Творческая стратегия итальянского композитора нацелена на визуальное восприятие звука. В качестве образной характеристики он предлагает представить себе уровень восприятия слепого человека с его «способностью к запоминанию общей структуры помещения. Благодаря особой иерархии раздражений: наш слух связан с памятью восприятия и, следовательно, с тем, что мы знали и чувствовали прежде, а также с тем, что мы выявили в ходе самопознания и познания мира». Аналогичным представляется и идея анаморфозы у С. Шаррино: Ж. Лакан утверждал, что геометральная память не имеет отношения к зрению. Наметить и запомнить отдельные точки для ориентиров, руководствуясь не визуальными, а скорее тактильными и осязательными воспоминаниями, способен и слепой человек [104, с. 148]. С. Шаррино вводит понятие «перцептивных троп» – рычагов слухового восприятия, которые композитор должен проложить в своей акустической концепции. Они становятся механизмами для адекватного понимания слушательской аудитории авторских звуковых идей.

В исследовании Ю. Балтрушайтиса содержится описание анаморфического эффекта, который возникал в необходимости поисков особого визуального фокуса при рассмотрении картины через небольшое отверстие, и лишь в этом случае можно было оценить скрытый замысел художника, замаскированный эффектом визуальной деформации. В качестве примера подобного эффекта Ю. Балтрушайтис приводит галерею монастыря на углу улицы Турнель в Париже. На стене галереи была размещена картина с изображением Святого Иоанна на Патмосе, являющаяся наглядной демонстрацией анаморфического эффекта [160, р. 186]. К идее анаморфоза направлена и концепция С. Шаррино: реципиенту, чей слух замутнен шумовой завесой современного мира, необходимо вслушивание через фокусированную точку восприятия. Аналогично этому, полный эффект анаморфического преобразования возможно ощутить, используя для обозрения точку – отверстие в которой объект преобразуется.

Анаморфоз – это не только название одного из произведений Шаррино (*Anamorfosi*, 1980) для фортепиано, но и сам художественный принцип, во многом сопоставимый в изобразительном искусстве с оптическими иллюзиями М. Эшера. Шаррино пишет о том, что анаморфоз означает для него возможность преобразовывать один звуковой образ в другой. «Через признание существовавшего ранее, мы можем преобразовать музыкальные объекты» [290, р. 8]. Образцом анаморфоза в изобразительном искусстве считают картину «Послы» Г. Гольбейна, в которой художник развивает идею пространственной иллюзии. Внутри нее художник создает некую «скрытую реальность». Она воплощается в лежащем у ног мужской

фигуры черепа, который можно заметить, лишь при особом ракурсе рассмотрения картины.² Маньеризм и барокко, с их приверженностью к странностям и экстравагантности, интересом ко всему необычному, иногда даже уродливому, развивали подобный тип изображений. Часто подобные изображения служили забавой или доказательством высокого уровня мастерства художника. В нарушение закона линейной перспективы, анаморфное изображение осуществляется с помощью последовательной проекции каждой точки «естественного» отображения объекта на плоскость. Ю. Балтрушайтис, теоретизировавший это явление в своей работе, опубликовал гравюру Х. Трешеля по рисунку С. Вуэ. Изображенные на этой гравюре сатиры рассматривают разложенное на столе анаморфное изображение. В определенном ракурсе оно превращается в слона, отражаясь на стенках зеркала, которым становится сосуд, наполненный жидкостью [160, р. 10]. Анаморфоз для Шаррино – это возможность проявить «скрытую реальность», которая в музыкальном театре становится основой «невидимого действия», разворачивающегося в сложно организованном с пространственной точки зрения звуковым ландшафте. В некоторых случаях С. Шаррино применяет прием взаимозаменяемости второстепенного и ведущего: позиции фигуры и фона меняются местами за счет применения композитором особой музыкальной оптики [77, р. 9-20].

Идея «сделать из мухи слона», пользуясь известным фразеологизмом, заключена в концепции сочинения С. Шаррино *Studi per l'intonazione del mare* (2000). Эта композиция подобна вулкану: дремлющему и прорывающемуся к микроэффектам, рассчитанном на невероятный, гигантский состав: контральта, четыре солирующие флейты, четыре саксофона, ударные и гигантский «оркестр» из ста флейт и ста саксофонов.

Динамическое напряжение от сдерживаемой кипучей энергии гигантского ансамбля колеблется между тишиной и оглушительной звучностью. Инструментальный состав, согласно утверждению композитора, основывается на изначальном несоответствии «оглушительного» и «безмолвного». Своей несоразмерностью он позволяет слушателю обнаружить очарование гигантских акустических естественных явлений, которые получаются от оптического преобразования – гигантского увеличения предельно тихих звуков. Эти приемы дают возможность по-новому взглянуть на мир естественных акустических явлений, таких как: течение реки, пение птиц, стрекотание сверчков, рыночные выкрики, шум дождя. Тот, кто открывает свое сознание потоку этих звуков, – полагает композитор, начинает с «нулевой точки»: с интеллектуальной, сосредоточенной тишины. Авторское описание этой композиции репрезентирует яркие образы: «Дикие ветры и безмерные волны – это гнев, который рассказывает о своем существовании на расстоянии. Ветер передает

² Понятие «Анаморфоза» встречается в текстах Ж. Лакана. В переводе с греческого («назад» – «ана»; «форма» – «морфе») оно буквально означает обратное движение к форме. Этот феномен формирует новое отношение к видимому. Он – зрительный эквивалент тактильного; ощупывания предмета «вслепую».

сообщение от солнца – морю, а оно – в свою очередь резонирует через волны. Это своего рода соотношение между поверхностью и миром пропасти. Каждое явление имеет в своем основании вибрации и волны. Это энергия, биение сердца, пульсация нашей крови» [284, р. 4]. Композитор противопоставляет «душную сдавленность» *piano* и *pianissimo*, реализуемую несоразмерно гигантским ансамблем – «выходу наружу» сжатой энергии, которая подобна потоку свежего воздуха, пришедшего на смену духоте.

Поэтическим языком, полным метафор и образных параллелей природным акустическим явлениям, С. Шаррино объясняет свой замысел, а также провокационный состав, искажающий традиционные оппозиционные понятия тишины и оглушительного хаоса, опрокидывающие существовавшие ранее законы перспективы.

Salvatore Sciarrino

STUDI PER L'INTONAZIONE DEL MARE

con voce, quattro flauti, quattro sax, percussione,
orchestra di cento flauti, orchestra di cento sax

a Beat Furrer

Terribile e grandioso (♩ =)

The musical score is presented on multiple staves. The top staff is for Contralto. Below it are four staves for Flauti soli (I, II, III, IV). Then four staves for Saxofoni soli (I, II, III, IV). Below these are staves for Percussione, including Crotali, Maracas, Plastica rock, Tamburi, and Gran Cassa. The bottom section of the score consists of staves for 100 Flauti, Soprani, Contralti, 100 Saxofoni, Tenori, and Baritoni. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'pp'.

Рис. 1. С. Шаррино. *Studi per l'intonazione del mare* (2000) (фрагмент партитуры)

О принципе анаморфоз как основополагающем в творчестве итальянского композитора пишет исследователь К. Карателли: «Процесс содержит поэтику отвлеченности, мощный механизм оптической иллюзии и философию искусственной реальности. *Anamorfosi* – это ребус, чудовище, чудо, оптическая уловка, в которой видимость затмевает реальность» [172, р. 79].

Анаморфоза для С. Шаррино – это своего рода «фантазмагорическая концепция отраженной реальности». Подобный прием композитор использует, как в гигантской композиции *Vanitas*, основанной на материале канцоны *Stardust*, так и в композиции *Anamorfosi* (1981) для фортепиано.

Anamorfosi (1981) – это оптическая игра отражений, спроецированных на водную «гладь» и «рябь». В качестве основного цитируемого материала привлекается фрагмент из «Игры воды» М. Равеля. Движение и звуковая моторика опираются на повторяющуюся в басу остигнутую формулу, заимствованную из творчества французского импрессиониста. Основная звуковая идея – манипуляции с цитатами. Анаморфический эффект в этой композиции заключается в наглядной демонстрации возможности звуковой оптики. Преобразование одного предмета в другой во времени создает почти иллюзионистский эффект. Эти оптические иллюзии вызывают прямые художественные ассоциации с творчеством М. Эшера. Стратегия оптики композитора заключается в проникновении в отражаемый предмет с последующим дистанцированием от него в сторону искаженного отображения. Сама композиция первоначально была частью цикла под названием *Dream. L'età d'oro della canzone* (1980), *per soprano e pianoforte* «Голубая мечта. Золотой век песни» для сопрано и фортепиано (1980).

В выборе заимствованного материала С. Шаррино проявил большую изобретательность и стилистический плюрализм: его увлекли песни из репертуара американских исполнителей: Джонни Мерсера, Фреда Артура, Ирвинга Миллса, Дюка Эллингтона, Джорджа Гершвина и др. Позже этот материал прозвучал в «Трех песнях XX века» для флейты и фортепиано (1984) *Tre canzoni del XX secolo per flauto e pianoforte* (1984), «Пяти песнях XX века для голоса и оркестра» *Cinque canzoni del XX secolo per voce e orchestra* (1985) e infine raccolte nelle, и в «Девяти песнях XX века» *Nove canzoni del XX secolo* (1981).

Anamorfosi – это наименее масштабная пьеса, в сравнении с другими частями цикла композиции, но весьма показательная для творчества. Она состоит из элементов цитатного материала, посвященного, так или иначе, «теме воды». Первые такты из «Игры воды» *Jeux d'eau* М. Равеля, наслаиваются на контрапункт американской песни «Под дождем» *In The Rain*.

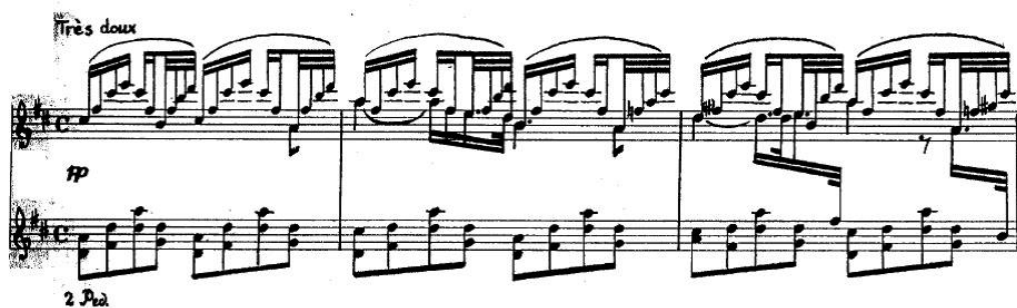


Рис. 2. С. Шаррино. *Anamorfosi* для фортепиано (1981)

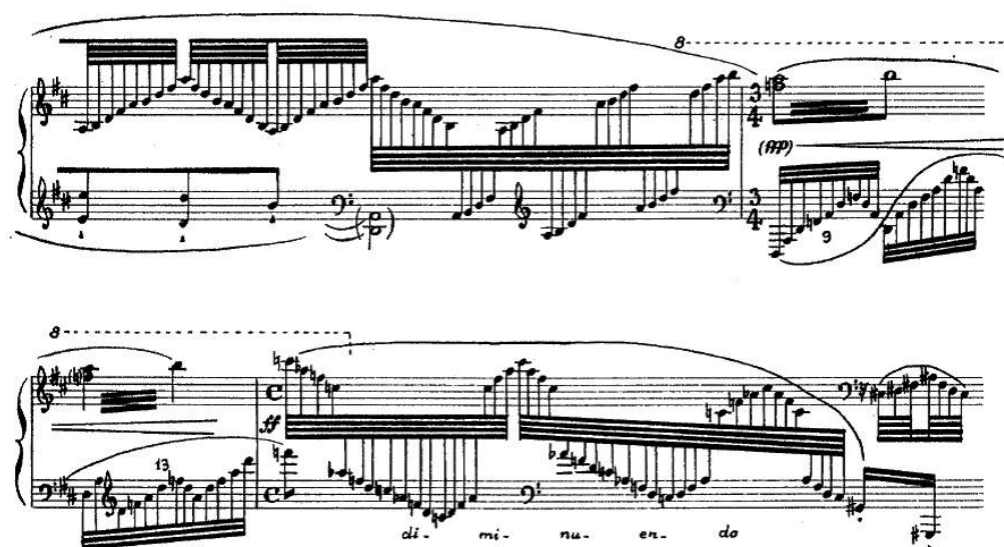
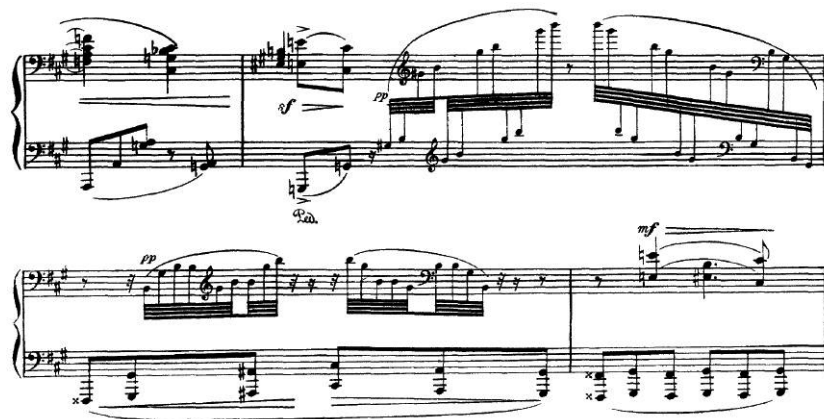


Рис. 3. С. Шаррино. *Anamorfosi* для фортепиано (1981)

В *Anamorfosi* процитированы первые шестнадцать тактов из «Игры воды» М. Равеля. Далее, следующие восемь тактов вплетены в ткань из фортепианной пьесы М. Равеля *En barque sur l'océan*.

Рис. 4. М. Равель. *En barque sur l'océan*

Процесс деконструкции оригинала чрезвычайно сложен: материал М. Равеля как будто бы останавливает время: он восьмикратно аугментирован. Фрагменты «Игры воды», «всплывающие» сквозь различные звуковые пласты, постепенно «размывают контуры песни «Поющие под дождем». Отголоски песни можно услышать лишь через звуковой фрагмент М. Равеля, выходящий на первый план. При первом появлении материала, композитор сохраняет равелевское темповое обозначение (*Très Doux*). Далее звуковой фрагмент исчезает, его последующее появление на втором этапе звучания (*Lento, 2/4*), возникает аналогично естественному результату замедления фрагмента. Выстраивая, таким образом, в трехмерном пространстве, три различных материала, где сквозь фрагмент музыки М. Равеля проступает тема известной песни и собственно авторский материал, композитор воссоздает модель анаморфозы в том значении, в котором она существовала в изобразительном искусстве. Слушательское восприятие работает в соответствии с идеей парадоксального взаимодействия фигуры и фона: фигура размывается фоном. Каждый проблеск известной песни «Поющие под дождем» размывается в фигурациях, тоже самое происходит со звуковыми фрагментами М. Равеля. Их судьба оказывается схожей: они «тонут в океане истории».

Финал *Anamorfosi* для фортепиано в значительной мере является превращением одного материала в другой. Вследствие осуществленных С. Шаррино преобразований постепенный уход от остинатной формулы, заимствованной у М. Равеля, возвращает ее в искаженном виде виртуозного хроматизированного пассажа:

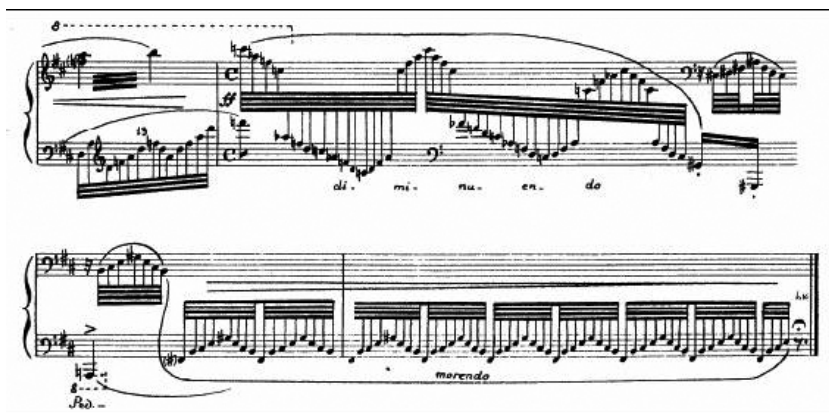


Рис. 5. С. Шаррино. *Anamorfosi* для фортепиано (1981)

Принцип анаморфоз для композитора – это возможность почувствовать себя иллюзионистом и преобразовать один звуковой фрагмент в другой [288, р. 8-9]. «Через признание существовавшего ранее мы можем превращать музыкальный материал», – утверждает С. Шаррино в одном из своих интервью. «Я нахожу в этом необыкновенное очарование. Я чувствую себя близким к информатике и ко всем чудесам современной генетики» [288, р. 10]. Композиция *Anamorfosi* стала одной из первых реализаций оптического концепта, артикулированной в названии. После этого сочинения прием приобрел статус авторского концепта.

Ю. Балтрушайтис пишет, что посредством анаморфозы расширяется проекция формы, а прежнее представление оказывается сломленным именно потому, что уже появилось отличное от предыдущего представление от фокусированной точки. Этот процесс «разрушения становится своего рода прелюдией к восстановлению, включающему постепенное возвращение изображения в преобразованном анаморфозом виде. Интересом к анаморфозу стало и техническое любопытство, и поэтическое воображение, так как этот мощный механизм оптической иллюзии стал философией искусственной виртуальной реальности. Анаморфное изображение – это не только искусство живописи, но и психологии: оно сосредоточено на свойствах аберрации, деформирующих анаморфную перспективу [161, р. 15]. Один из основных инструментов анаморфозы – это зеркало.

Дуализм, призраки зеркал – катализатор безумия современного мира, иллюзорность которого мы ощущаем так, как будто его и не существует. С. Шаррино говорит, что его искусство – это двойное зеркало реальности, где, чем выше точность оптики, тем более обманчивым предстает изображение. Природа взаимоотношений С. Шаррино с предшествующим музыкальным наследием определяется именно с этой позиции искаженного отображения и двойного зеркала. Техника анаморфоза использует способность слушателя распознавать объект по пунктирным линиям – штрихам длительной памяти.

1. 1. 2. Топос бестелесности в «Исследованиях белого»

Вслушивание в призрачные звуки, находящиеся на границе возможностей слухового восприятия, составляет один из важнейших пунктов творческой концепции С. Шаррино. Воздушную и почти «бестелесную» звуковую материю можно отнести к концепту тишины. Для него, так же как и для многих других композиторов новой музыки, основными являются вопросы о том, где находятся границы слышимого и неслышимого, и каковы возможности преодоления прежнего порога чувствительности звукового восприятия, становятся почти риторическими.

Невесомая, сотканная из разнообразных элементов звучащей тишины, музыка С. Шаррино во многих случаях проступает тончайшим орнаментом «белого на белом». Она существует где-то на пороге слышимого и едва ли различимого, видимого и воображаемого, осязаемого и недоступного восприятию.

Белый цвет является основой многих концепций: белые картины Р. Раушенберга, по словам Дж. Кейджа, «схватывают все, что на них падает». Композитор спрашивает себя: «почему я только не смотрел на них с лупой?». Только при помощи особой оптики можно распознать все обилие красок и ощутить спектральное богатство белого.

Серия из трех композиций для различных инструментов С. Шаррино называется «Исследование белого» – *Esplorazione del bianco* I (для контрабаса solo), *Esplorazione del Bianco* II для флейты, скрипки, гитары и бас-кларнета (1985), *Esplorazione del bianco* III для джазового ансамбля / для ударных (1986). Основная идея цикла – постижение границ тихих, невесомых звуков, подобно созерцанию нюансов белого цвета. Белый – так называемый ахроматический цвет, который наряду с черным и оттенками серого создает цветовое ощущение от излучений с различными спектрами при различных факторах. В творческом наследии С. Шаррино существует и пьеса, в названии которой присутствует черный цвет *Infinito Nero* (1998). Это моноопера для меццо-сопрано и ансамбля. Однако в данном случае черная бесконечность – это не цвет, а образ глубочайшей бесконечной тьмы, в которой в грехах мытарствовалась Мария Магдалина. Этот религиозный сюжет и стал основой пьесы. «Фигуративная тишина» в *Infinito Nero*, создает почти безмолвный фон, который формирует особое музыкальное пространство.

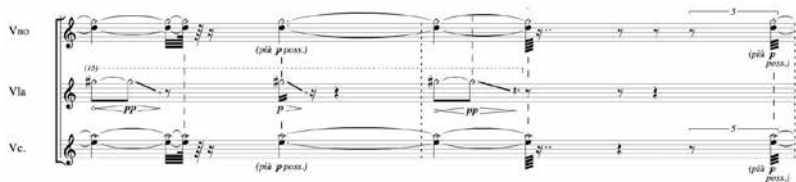


Рис. 6. *Infinito nero* (фрагмент партитуры)

Музыка Шаррино интерферирует между различными состояниями пространства-времени в саморефлексии памяти. Память средство, с помощью которого сознание может относиться с разными временами развертывания время объекта, его перспективы, где пространство организует музыкальное восприятие.

Референции между различными измерениями времени и пространства составляют композиционную идею «*Infinito nero*» (1998), в жанровом ключе, определенную как экстатическая моноопера в одном действии для меццо-сопрано и восьми инструментов. Литературную основу *Infinito nero* составили фрагменты из дневников Марии Магдалены де Пацци – тексты из видений католической святой. Магдалина де Пацци писала в своём дневнике о мистических видениях ей Иисуса Христа и Девы Марии, которые приносили ей радость и духовное утешение. Побуждением к ведению дневника стало указание ее духовника, который, таким образом, пытался разобраться, не являются ли ее мистические видения самовнушением или же действием злых сил. Впоследствии он все же признал подлинность ее мистического опыта. Инструментарий *Infinito nero* включает в себя восемь инструментов, которые не только пространственно группируются вокруг солистки, но также образно дополняют ее текст, аналогично приемам инструментального театра, они воскрешают звуковые образы из ее мистических видений.

The image shows a musical score for the opera *Infinito nero*. It features a mezzo-soprano (Mez. C.) and eight instruments: Flauto (flute), soffio ord. (woodwinds), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Piano (P.). The score is written in a single system with multiple staves. The mezzo-soprano part includes lyrics in Italian: "sformava sangue, da nel tanto" and "da intendere poi l'altro". The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *pp*, and *pp fissa*. The woodwinds and strings also have various dynamic markings and articulations. The score is marked with measures 1, 5b, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Рис. 7. *Infinito nero* (фрагмент партитуры)

Infinito nero или черная бесконечность подобна воронке, уносящей за собой призраки. Бесконечность тьмы меняет наши стереотипные представления о черном цвете, и о его монохромной природе. Аналогичная идея применяется и в цикле *Esplorazione del Bianco*.

Белый цвет в данном случае для С. Шаррино – это не просто метафора: в его основании лежит принцип цветового спектра, проецируемого на звуковое многообразие тембровых красок. Белый цвет, как известно, образуется в аддитивном синтезе, при смешении красного, зеленого и синего, в то время как для субстративного синтеза цвета он является изначальным, аналогичным по спектральным признакам солнечному свету. С. Шаррино начинает свое «исследование белого» с сольного контрабаса – то есть с варианта, где белый является изначальным – образованным посредством субстративного синтеза. Вторая и третья пьесы обращаются к иному варианту белого – аддитивному, в котором спектр образуется слиянием разнообразных эффектов различных инструментов. Особенностью белого цвета с точки зрения цветовосприятия является увеличение пространства. Через «исследование белого» композитор совершает попытку раздвинуть границы звукового восприятия тончайших «бестелесных» нюансов цветового спектра. Белый цвет для композитора окутан таинственностью: он пытается достичь такой степени чувствительности, «что каждое ощущение будет порождать боль» [277, р. 121]. И в этом экзистенциальном акте смогут примириться противоположности человеческой личности, ведь «обострение звучания вокруг нас, позволяет расцвести тишине». «Бесконечность оттенков белого адекватна бесконечности свойства теней. Воспоминания о молнии не оставляют различий между светом и тьмой, в то время как световая волна оставляет за собой темный след. Исследование белого позволяет нам погрузиться в темноту, ослепнуть и ощутить тонкую грань, где наступает ослепление» [277, р. 123].

Используя бестелесные, лишённые привычного контекста звучания, композитор приходит к выявлению многообразия и тонкостей тишины и многосоставности «белого».

Esplorazione del Bianco II для флейты, скрипки, гитары и бас-кларнета (1985) открывает перед слушателем «спектральный лабиринт» белого и его оттенков. Возникающие при этом эффекты, делают тайное – явным.

Звуковая концепция С. Шаррино заключается в новом контексте звуков, зачастую не столько отринутых традиционной исполнительской практикой. Так, в *Capriccio* для скрипки соло (1976) он не «внедряет» флажолеты в общую звуковую ткань, а, напротив, парадоксальным образом полностью ее выстраивает из «неосновных» звуков, меняя их привычный контекст. Более того, он использует разнообразнейшие, крайне редко применяемые флажолеты у струнных (вплоть до седьмого обертона, а также у самой подставки). Таким образом, композитор соотносит «эффекты с эффектами», прослеживая возникающие «связи между ними», интегрируя их в область привычной практики. Призывуки, и даже не звуки, которы-

ми оперирует композитор в *Capriccio*, выносят на поверхность сверх-звучность, которая может возникнуть вследствие определенных акустико-резонансных эффектов при виртуозном исполнении, например, Каприсов Паганини. Искажение привычных звуков, преобразованных в легчайшие бестелесные призвуки, которые, резонируя друг с другом, образуют изумительные «воображаемые мелодии», составляет основу «поверхностных эффектов» из которых «испаряются» сами первопричины звучания, а остаются лишь последствия. *Capriccio* (1976) – это своего рода дань почтения 24 Каприсам Никколо Паганини. Этот цикл основывается на знаковых технических достижениях в области скрипичной техники времен Паганини и одновременно предлагает новый словарь расширенных техник Шаррино.

Особый ракурс оперного жанра, однако не в качестве монооперы, примеров которых в творчестве С. Шаррино немало, а в качестве моно-инструментальной оперы без текста композитор предлагает в цикле *L'opera per flauto*. Все возможные выразительные средства оперы минимизируются, и С. Шаррино концентрирует свои творческие усилия на одноголосном по своей природе инструменте – флейте.

L'opera per flauto (1990) включает в себя семь частей, написанных в период между 1977 и 1990 гг. Долгий отбор искомых звучностей для того, чтобы ими свободно оперировать, определил неспешность разворачивающегося творческого процесса в этом сочинении. Части цикла включают в себя названия, не объединенные какой-либо общей идеей, кроме выявления разнообразнейшего флейтового «лексикона». Одна из них – *Hermes* – из греческой мифологии. В греческой мифологии он – посыльный между богами и смертными, тот, кто ведет души мертвых в загробную жизнь. И вновь, звуковой интерес композитора оказывается на пороге: между божественным и человеческим, между жизнью и смертью.

Понимание музыки как преодоления определенного порога восприятия, провозглашенное в творчестве Ж. Гризе [205, р. 239-275], оказывается актуальным для С. Шаррино. Динамические контрасты от фортиссимо к тишайшей динамике не меняют общего «размытого» колорита. По-прежнему, работая с призвуками, реализуемыми в различном динамическом качестве в этой пьесе, композитор обращается к резонирующим гроздьям обертоновых кластеров. Использование в качестве основных звучаний призвуков и всевозможных периферийных, для прежней композиторской практики, способов звукоизвлечения – одна из характерных черт новой музыки.

Тембро-красочный глоссарий составляют и мультифоники у духовых, наряду с нетрадиционными способами вдувания, и обертоновые кластеры, и изменения окраски звука (осцилляции), и флажолеты у струнных, и призвуки при особом ведении смычка – от *molto sul tasto*, до *molto ponticello*. Наиболее распространенный вариант расширенной техники у меди, встречающийся у С. Шаррино — это простое тоново неокрашенное продувание инструмента. У этих «бесцветных вдохов», которые встречаются у всех духовых, (как у медных, так и у деревянных) есть три

All'aure в una lontananza (Аура на расстоянии) – название одной из частей, навеянное сонетом итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569–1625). Отсылая слушателя к поверхностному уровню звучания, отстраненному, прошедшему своего рода пространственно-временную фильтрацию, С. Шаррино оперирует тончайшими градациями от пиано (p) – в сторону уменьшения силы звука – до *pppp* и даже до обозначения «нулевой звучности», свойственной спектралистам, – то есть возникновения звука из тишины. Основные технические приемы, используемые в этой пьесе, типичны для его творчества в целом: это легкие и невесомые двойные тремоло, чередующиеся с громкими, полными «воздушного шума» звуками на *forte*. Воздушные шумовые столбы разграничивают переходы от одного вида тремоло к другому. Звуки проступают сквозь невидимые фильтры, отражая нечто, лишенное телесности – ауру, свечение, незримую энергию.

Salvatore Sciarrino

ALL'AURE IN UNA LONTANANZA

per flauto in sol (o flauto in do o flauto basso)

a Roberto Fabbriciani

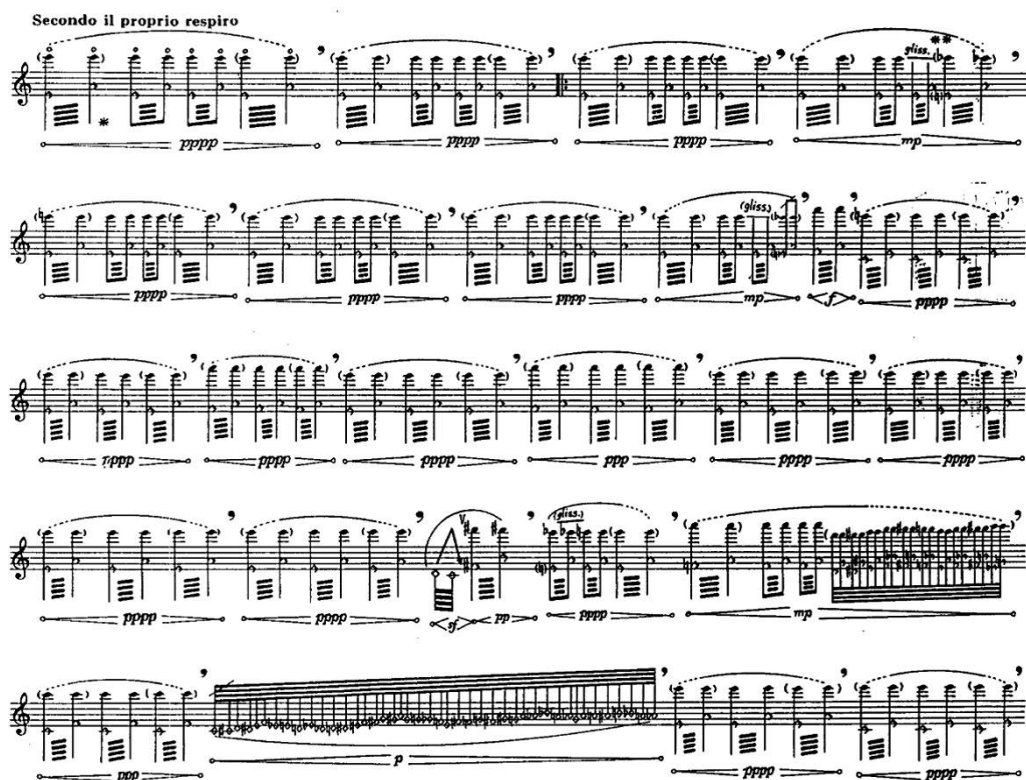


Рис. 9. С. Шаррино. *All'aure в una lontananza* для флейты из цикла *L'opera per flauto* (1990)

В пьесе *L'orizzonte luminoso di Aton* все эффекты основаны на нюансах дыхания, звуковые оттенки которого ощущаются в полной тишине.

С. Шаррино делает нечто подобное и в кларнетовой пьесе «Позволь мне умереть, не проснувшись» (*Let me die before I wake*, для кларнета-соло) (1982). Композитор вновь воплощает метафору, воспроизводящую древний фразеологизм «слушать муху ухом слона»: «муха, бегущая по краю зеркала: это украшение для вечности». Линия горизонта, отделяющая сновидение от яви, бытие от смерти. Композитор говорит об этом следующее: «Со мной музыка достигает пороговой области. Подобно мечтам, в которых проявляются очертания сущностей, но они еще не существуют <...> И эти очертания пересекаются с порогом бессознательного состояния, с то вспыхивающим, то угасающим мерцанием. Звуки, расположенные невероятно близко к горизонту чувств вас посетят при переходе из древней тишины в затопленные отделы памяти» [277, р. 47].

Вокальные, хрипящие, ударные, дрожащие, трепещущие звучания *L'opera per flauto* («Опера для флейты») отражают в большей степени экзистенциальный, нежели реальный подход к «воображаемой опере». Пространственно-акустический параметр становится в данном случае, лишь плодом воображения.

Использование как реальной, так и сложно-преобразованной тишины – это способ освобождения от риторики композитора. Сознательно отклоняя структуралистский подход, С. Шаррино балансирует на грани интуиции и структурирования, на грани призрачности бытия.

1. 1. 3. Беспредельность горизонта сознания. Горизонты времени

Философ Эдмунд Гуссерль представлял глубину внутреннего переживаемого времени как «горизонт сознания», который отделяет линия хронологического времени. Временные горизонты или горизонты перцептивного поля наделяются статусом исходных элементов. Восприятие всегда происходит как во «внешнем», так и во «внутреннем» уровнях горизонта. «Позади» внутреннего горизонта разворачивается внешний горизонт вещей, образуемый их соприсутствием. Все частные горизонты сливаются в единый тотальный горизонт, именуемый «внешним миром». Э. Гуссерль указывает на перспективность этого нового синтеза. В интенциональности сознания, или же ее смыслоформирующей направленности на конкретный предмет, возникает феномен сознания, в котором впервые появляется предмет-существующий [44, с. 89]. К идее гуссерлевского горизонта сознания отсылает название композиции С. Шаррино *Muro d'orizzonte* (1997). «Предварительные эскизы, которые я нередко предпосылаю изданиям моих сочинений, могли бы называться “звуковой картой” “*Muro d'orizzonte*” – название этого сочинения в форме оксюморона. Изображение, загадка, то, что рождает в сознании пространственные иллюзии...<...> В нашем сознании иллюзия пространства и пространство иллюзий, создают определенные представления. Звуковые карты создают схемы кругосветного плавания вокруг архипелага композиции и их созидających способностей. Карты, которые сбивают с пути, чтобы нас переориентировать в нужном направлении» [277, р. 201].

В оксюморе, составляющем название композиции *Muro d'orizzonte* (1997) («Стена горизонта») автор воспроизводит эту стилистическую фигуру. Пьеса обращается к феномену «бесконечно конечного» пространства, которое выглядит ограниченным воображаемой стеной горизонта. Моделируя его, композитор делает предварительные эскизы, составляя «звуковые карты». «Стена горизонта» – это парадокс иллюзии пространства и одновременно пространство иллюзий. «Звуковые карты образуют схемы кругосветного плавания вокруг архипелага композиции и созидających их способностей. Карты парадоксальным образом не направляют слушателя, а скорее разрушают стереотипы звукового путешествия, вынуждая остановиться и далее сориентироваться в нужном направлении» [277, р. 201]. Композитор работает с образами и формами, которые созвучны операциям памяти и сознания, с фрагментарностью в качестве адекватного принципа восприятия информации, основывающегося на коротких схемах памяти. Он отталкивается от изобразительных импульсов, запечатленных предварительно на «звуковых картах» (*carte de suono*), для которых отправной точкой служит принцип звукового пространства и необходимость «опространствования» мышления, с его точки зрения – основополагающего в музыке. Под чувством пространства он подразумевает скорее нечто метафизическое. Его звуковые карты – это парадоксальное «руководство музыкальным восприятием» [277, р. 201].

В идее акустического зеркала его привлекает двойственность. Так зеркало, это бытовой и мистический предмет одновременно. Оно дает нам картину мира, казалось бы, абсолютно точную, а на самом деле в высшей степени иллюзорную. Изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него, а результат является парадоксом тождества. Взгляд в зеркало фиксирует скорее раскол нашего «я» – бесконечное представление личности и одновременно заверченный образ – «парадокс законченного образа незавершенного». Зеркало отражает и искажает реальность. Это главный парадокс, сокрытый в его природе. Парадокс зеркала для С. Шаррино – это отражение без сходства до неузнаваемости искажающее реальность.

Не менее важным понятием, помимо гуссерлевского «горизонта сознания» или трудно переводимого *Muro d'orizzonte*, который существует для С. Шаррино скорее в метафорическом значении, становится бергсоновское понимание времени. Противопоставление Хроноса и Эона в философии Ж. Делёза соотносится с фактором бесконечности, где, по словам философа, Хронос ограничен и бесконечен, а Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Хронос неизменно цикличен и неотделим от происшествий, а Эон простирается по прямой линии – простирается в обоих смыслах-направлениях. «Эон – это вечная истина времени: чистая пустая форма времени» [48, с. 216].

Вокруг концепта Эоновой пустоты существует и идея композиции С. Шаррино *Vanitas*³: пустая форма времени это гигантская парафраза канцоны *Stardust* (1927, текст Mitchell Parish, музыка Hoagy Carmichael). Известные атрибуты жанра *Vanitas* в изобразительном искусстве – это символы, встречающиеся на полотнах, призванные напоминать о бренности человеческой жизни, удовольствий и достижений, такие как: череп – символ неизбежности смерти, гнилые фрукты – символ старения, и увядающие цветы, которые становятся изобразительным символом шарриновского *Vanitas*. Растягивая и деформируя канцону *Stardust* – ее простую гармоническую структуру, подвергающуюся преобразованиям, С. Шаррино намеренно расширяет петлю времени, насыщая его (время) дыханием пустоты. Растянутая гармонической структурой звуковая анаморфоза – это своего рода оптическая иллюзия, которая делает изображение плоское – объемным.

В своем сборнике текстов к музыкальным произведениям *Carte da suono* С. Шаррино пишет о *Vanitas* следующее: «Цветы – главные герои этого сочинения – красивые, но эфемерные. Песни, воплощающие образы сорванных цветов, не могут претендовать на универсальность, способную адекватно отразить чувство смерти. С бережностью стилизации, выдерживающей сопротивление вечности, песня собирает мгновения, которые

³ *Vanitas* (лат. *vanitas*, букв. — «суэта, тщеславие») — жанр живописи эпохи барокко, аллегорический натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп. Подобные картины, ранняя стадия развития натюрморта, предназначались для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Наибольшее распространение получил во Фландрии и Нидерландах в XVI и XVII веках, отдельные примеры жанра встречаются во Франции Испании.

разоблачают хрупкую сущность человека. Среди наиболее далеких и закрытых от публичности воспоминаний, каждый из нас сохранил в памяти какую-либо песню, которая связана с периодом нашего прошлого, и представляет своего рода – концентрированную точку ностальгии» [277, р. 78-79]. Фокусирование точки вслушивания, неоднократно фигурировавшее в особой концепции слухового восприятия, в данном случае трансформируется в «концентрированную точку ностальгии». Эта точка сосредоточена в цитате, составившей основу гармонической структуры.

Формула канцоны *Stardust* выражена простой гармонической последовательностью. Прозрачные флажолеты, открывающие композицию, создают ощущение эфемерности и пустоты, но, вместе с тем, они буквально очерчивают первые гармонические созвучия.

Salvatore Sciarrino
VANITAS
natura morta in un atto

a P. Giorgio Catalani

(Senza tempo)

The musical score for *Vanitas* by Salvatore Sciarrino is presented in two systems. The first system begins with a vocal line marked '(Senza tempo)' and includes dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with many triplets. The second system continues the vocal line with markings like *f sub.* and *pp*, and includes a piano part with a 'ThP. sempre' marking and a 'sempre senza Rd.' marking. The score is for voice and piano.

Рис. 10. С. Шаррино. *Vanitas* (фрагмент партитуры)

Пограничные динамические обозначения, на грани возможностей слухового восприятия, присущие С. Шаррино, колеблются между полнейшей тишиной, частичной *pppp* и динамическим указанием на *f*.

Рис. 11. С. Шаррино. *Vanitas* (гармоническая структура)

Вокальные пассажи, исходящие из длинных нот, намеренно растягивают мелодическую линию. Музыкальные средства преобразования, применяемые С. Шаррино в анаморфозах канцоны, кажутся слишком простыми: пассажи фортепиано, флажолеты виолончели, и к тому же камерный состав (вокалистка, виолончель и фортепиано) для подобного масштаба, сопоставимого разве что с камерной оперой.

Растягивая до неузнаваемости каждый аккорд, повторяя звуки, трансформируя их в гулкое эхо отзывающейся пустоты, композитор дематериализует канцону: она становится просто шлейфом пустых воспоминаний поверхности. При простоте изложения эффект от преобразований, свойственный его концепции анаморфоз, подобен оптическим иллюзиям – отражению в кривом зеркале, бесконечно растягивающем преобразованный объект, подвергая дроблению до бесконечности каждый момент настоящего. Все элементы находятся словно в «подвешенном состоянии», «вещи и время, даже освещение и перспектива», «у теней обманки не глубины». «Подобно изношенности вещей, они служат знаком легкого головокружения – умопомрачения предшествующей жизни, предвещающей реальность видимости» [29, с. 165].

Идея композиции – это натюрморт, перенесенный в звуковое поле, отсылающий к визуальным ассоциациям через звук. Все звуковые средства направлены на то, чтобы отразить замороженное движение жизни. Этот образ коррелирует с простотой изложения, где фортепианные пассажи поначалу лишь аккомпанируют вокалистке, а виолончель сопровождает их своими эфемерными флажолетами или создает впечатление эха, проецируя вокальную строчку. Дальнейшее развитие не ограничивается этими приемами. Невероятно виртуозная, исполненная мелкой пальцевой техники партия фортепиано во второй части носит принципиально иной характер, но что парадоксально: в этой виртуозности отсутствует движение, поскольку оно подобно бесконечному круговороту, возвращающемуся постоянно к исходной точке.

Пустота *Vanitas* – это гулкий резонанс бесконечности, беспредельности отражений зеркала, разбитого на мельчайшие осколки, которое утратило способность адекватного отражения предмета, лишь растягивая и фрагментируя объект.

Для С. Шаррино, в том числе и в случае с *Vanitas*, пустота – это не просто метафора, это и концепт, и поиск адекватной формы восприятия. Высвобождение зон сознания для восприятия тишины – необходимый фактор для постижения музыки С. Шаррино. Растянутая гнетущая пустота *Vanitas* – это концепция брэнности переходного состояния. Посвящая свои композиции пределам чувственного восприятия, С. Шаррино приходит к крайним противоречиям. Целью становится фокусированное вслушивание в точку, где молчание и звук встречаются [277, р. 180]. Границы пустоты и плотности и их пределы, как и представления о растяжении времени, также находятся в противоречивых отношениях друг с другом. Наполненная виртуозными гулками пассажами пустота *Vanitas* не имеет ничего общего с тишиной. Это скорее психологическая дыра, но не акустическая. Она вызывает к остаткам сентиментальности, самоиронии и выходит к границам эстетического предела восприятия слушателя. В построении музыкальной формы С. Шаррино стремится к фрагментарности «разбитого зеркала». С его точки зрения именно это свойство соответствует, «коротким схемам памяти» [278, р. 187].

В стремлении к созданию адекватной музыкальной формы, отвечающей процессам деятельности сознания, С. Шаррино обращается к теории длительности А. Бергсона. Для композитора она представляет интерес именно тем, что имеет общие корни с его же (А. Бергсона) теорией памяти. Он полагал, что то, что мы помим, продолжает существовать в памяти и поэтому оно неизбежно проникает в настоящее; прошлое и происходящее в данный момент времени смешаны в единстве познания, образуя «коллаж» из хроник настоящего и воспоминаний из прошлого. Это смешение лежит в основе идеи времени. Оно является примером соединения акта познания и того, что познается. Данная философская концепция развивается в книге «Материя и память». А. Бергсон называет материей совокупность образов, а восприятием материи – те же самые образы в их отношении к возможному действию одного определенного образа – тела [19, с. 285].

Одна из пьес цикла *L'opera per flauto* носит название «Часы Бергсона» (*L'orologio di Bergson*). В аннотации к этому сочинению С. Шаррино, в свойственной ему метафорической манере, описывает свое понимание содержания этой пьесы – ее своеобразный сюжет: «А. Бергсон брал стакан, помещивал в нем ложечкой и говорил слушателям: «нужно подождать, пока сахар растворится» [277, р. 167]. Для понимания этого сюжета, необходимо знать, что во время своих лекций Бергсон делал так, что все присутствующие «пробовали на вкус» субъективность времени. Положив в стакан с водой кусочек сахара, философ ждал момента, когда же сахар растворится. Для этого требовалось определенное количество времени. У каждого из присутствующих участников «эксперимента» временные ощущения представлялись субъективными: для кого-то это был короткий момент, а кому-то, пустота ожиданий показалась почти нескончаемой. Было бы естественно представить, что А. Бергсон носил часы, и тогда бы его знание сводилось к точной оценке.

Salvatore Sciarrino
L'OROLOGIO DI BERGSON
per flauto discendente al Si

a Mario Caroli

(a bocca coperta)

5

Re-Re

tra i denti...

tra i denti...

10

15

(soffio ord.)

Рис. 12. С. Шаррино. *L'orologio di Bergson* (1999)

«Часы Бергсона», как полагал С. Шаррино, отбивают сильные доли, по-видимому, всегда одинаково. Когда пульсация прекращается, мы продолжаем уже идти по следам нашего восприятия. В середине пьесы на эти доли, символизирующие мерные удары часов, приходится вереницы однородных событий, сонаправленные времени или же противоположные его течению.

Пьеса *L'orologio di Bergson* (1999) необычным образом использует различные типы артикуляций. Удаленные и повторяющиеся звуки включают в игру устойчивость и единую направленность образа к четкому артикулированному и выходящему за пределы времени. Эффект разорванности пространства и времени становится точкой разветвленности и множественности пространств.

По словам А. Бергсона, именно звуковые ощущения даны нам в интенсивности. Интенсивный звук аффективен и поглощает полностью наше внимание, вытесняя все остальные ощущения. Попытаться отвлечься от вибраций — это значит, полагает А. Бергсон, обратиться к механизмам телесной памяти воспроизведения голосом громкого звука или толчком пальца по клавишам, ведь тело помнит, какие усилия необходимы для этого звука. Таким образом, слышать — это почти что, то же самое, что беседовать с самим собой. «Разве можно было бы понять могучую, или, скорее, гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в психическое состояние играющего; правда, это состояние оригинально; вы не можете его выразить, но оно вам внушается движениями, которые перенимает ваше тело» [19, с.185]. На этом гипнотизирующей импрессии беспредельности и основывается, шарриновский эффект устойчивости, выраженный в направленности образа на телесную память.

Для моделирования способов слушательского восприятия композитору было необходимо выйти за пределы собственных индивидуальных представлений и совершить попытку — постичь возможные перцептивные рычаги, пребывая в этой телесной беспредельности. Таким образом, музыка, как обмен вибрациями между композитором и слушателями, строится на проектировании моделей работы сознания, мышления и памяти.

1.1.4. Энергия исполнительского жеста

В концепции С. Шаррино задействован поиск адекватных перцептивных рычагов восприятия и возможность управления слушательским подсознанием. Он обращается к психолого-философским особенностям аудитории, основываясь на детских страхах и воспоминаниях, а также их ассоциативной трансформации во времени. Выстроенная композитором система слухового восприятия и руководства аудиторией находится в тесном взаимодействии с взаимным обменом энергией и вибрациями. Перцептивными рычагами и «тропами» становятся «короткие схемы памяти» и фрагментарность современного сознания. Кроме того, творчество С. Шаррино питается визуальными ассоциациями: его референции к живописи, изобразительному искусству, составление предварительных визуальных схем движения звуковой материи – «звуковых карт» делают невозможным отказ от живого исполнительского жеста, его энергии и перформативных качеств. Еще одним, не менее важным, фактором становится постижение фокусированной точки слушания – где звук встречается с артикулированной тишиной. При этом необходимо также отметить, что эта точка, как с исполнительской, так и со слушательской позиции, может находиться в различных пунктах времени музыкальной композиции. Для кого-то звук еще не явился и не пересек границы молчания, в то время как для другого слушателя встреча тишины и звука уже состоялась.

Для стратегии слухового восприятия важнейшим аспектом является фокусирование вслушивания. Эта сфокусированная таким образом внутренняя точка «звукового зрения» принимает регрессивную форму, когда реципиент воспринимает звучание сквозь свои собственные культурные фильтры. Особенности его композиторской техники итальянский музыковед К. Карателли [172, с. 125-139] определяет как принцип анаморфоз, предоставляющий множество возможностей обмена и «суммирования событий». Составляя свою собственную концепцию времени – его своеобразную «атомистику» – С. Шаррино обращается, с одной стороны, к структуралистскому опыту, с другой – к бергсоновской чистой продолжительности. Последнее понятие – пространства настоящего времени – краткой памяти – соответствует шарриновской концепции «продления мгновения» и преодоления слуховой инерции.

«Постепенный переход от молчания к звуку – материал, на котором основывается все мои композиции», – говорит итальянский композитор, «на нестабильности, которая связывает и отделяет три момента – зарождение звука, его жизнь, и угасание. Звук рождается и умирает. Мы выражаем себя в звуковом образе, приобретающем значение философской концепции. <...> Когда звук приходит из ничего, он непременно пересекает туманную неясную фазу. Где граница, отделяющая собственно сам звук от молчания? Неразличимое и невозможное мгновение заключает в себе последнюю вибрацию предыдущего звука и первую – следующего. Парадоксальным образом восприятие открывает философию тишины. Это явление звука – эпифания (epifanico). Созданная из материализации звукового образа, закаленная

«присутствием», эта музыка призвана к созданию феноменологии невидимого и бесплотного. Звук и молчание очерчивают некоторый род герменевтического круга, который открывает горизонт ожидания» [277, р. 242].

«Эпифания звука», его явление, составляет важный момент в эстетико-философской системе С. Шаррино. Эта метафора была также центральной концепцией в ранней эстетической теории Дж. Джойса⁴. В «Герое Стивене» Дж. Джойс дает определение тому, что он называет эпифаниями: «Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию, будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой, полагая, что это весьма деликатные и мимолетные состояния души» [60, с. 129]. Аналогичной «внезапной духовной манифестацией» предстает и «звуко-явление» у С. Шаррино, где всякий миг – это совершенство формы. «Горизонт ожидания», вопрошание – это возможность иллюзорного постижения смысла, которым собственно и является процесс ожидания, вопрос – оставленный без ответа, многоточие. Эпифания – это фокус, в который попадает явление звука слушателю. Дж. Джойс писал об этом словами Стивена: «Представь, что мои предыдущие взгляды на эти часы нащупыванья духовного ока, которое приспосабливается своим зрением, чтоб предмет попал в фокус. В тот момент, когда фокус найден, предмет становится эпифанией. И вот в этой-то эпифании я обретаю третье, высшее качество красоты» » [60, с. 132].

Понятие ауры для современного искусства, существующего в «эпоху технической воспроизводимости», приобретает особую значимость. В. Беньямин в своем известнейшем трактате, анализируя трансформацию произведения искусства, замечает, что в эпоху технической воспроизводимости, оно теряет свою ауру [18]. Именно, вследствие этой деформации, отличающей живое произведение искусства от «мертвого» звучания колонок с записью звуков, аура становится наиболее значимой частью концепций музыки постсериализма и ассоциируется с энергией исполнителя в качестве посредника энергетического обмена между композитором и слушателем. В вышеупомянутом цикле *L'opera per flauto* одна из частей называется «Аура на расстоянии» *All'aure in una lontananza*. Название навеяно сонетом Дж. Марино, однако оно скорее являет собой акустический сюжет. Преобразование звуковой энергии проходит через фильтры времени и пространства. И С. Шаррино вновь определяет границы возможного: в постижении звука как сгустка вибраций или его энергии на расстоянии. Он вновь определяет пространства тишины, которые способен преодолеть звук на встречу со слушательским восприятием. Этот путь отмечен путешествием от небытия – нулевой градации к *rrrrr*.

⁴ Эпифания (от греч. эпифайномай: «являться», «показываться»): зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. Понятие эпифании, принятое Джойсом в своем творчестве (не само слово), писатель перенял у Уолтера Патера из Заключения к его Очеркам по истории Ренессанса.

С. Шаррино использует расширенные методы игры у струнных и духовых, создавая непростые для интерпретации партитуры, однако, он никогда не расширяет пространство фортепиано и не выходит за пределы клавиатуры, не прикасается к струнам и демпферам, ограничиваясь энергией звукового жеста. «Специальные эффекты» всегда оказываются на пути к новым звучаниям и в поисках выразительности жеста. Сфокусировав свое внимание на звуке, композитор пользуется фортепианной виртуозностью, мелкой пассажной техникой для создания призрачных «сверхзвуковых» эффектов. Отчасти они достигаются мгновенными переключениями с *fff* к *pppp*, где композитора вновь увлекает момент динамического резонанса, позволяющий получить призвуки – звуковой шлейф от *fff*, прорезающий мгновения последующей тишины, подобно сгустку энергии. Его темброво-инструментальный спектр необычайно многообразен: он включает в себя большой каталог различных инструментальных комбинаций приемов расширенной техники. Вокальный стиль характеризуется широким фонетическим спектром, речевыми приемами и также весьма разнообразен.

Salvatore Sciarrino
MURO D'ORIZZONTE
 per flauto in Sol, corno inglese, clarinetto basso in Si_b,
 per l'Ensemble Recherche

Рис. 13. С. Шаррино. *Muro d'orizzonte*
 (фрагмент партитуры)

Отличительные черты применяемых С. Шаррино расширенных инструментальных техник — это многообразие использования глissандо и тремоло, как в отношении духовых, так и струнных, а также использование всевозможных обертоновых кластеров у деревянных духовых. Приведенный далее пример из пьесы *Muro d'orizzonte* характеризует этот часто используемый композитором прием.

В творчестве С. Шаррино также часто встречаются примеры особого дыхания у вокалистов. Приведем фрагмент из пьесы цикла *Madrigal Nr. 2 Ecco mormorar l'onde*:

The image shows a musical score for a five-part vocal and instrumental ensemble. The parts are labeled S. (Soprano), Ms. (Mezzo-soprano), C. (Contralto), Ct. (Contralto), and B. (Bass). The Soprano part has lyrics: "schiocca le dita", "mano d.", "mano s.", and "rit - mo". The other parts are instrumental. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "rit".

Рис. 14. С. Шаррино. *Ecco mormorar l'onde* (фрагмент из пьесы цикла *Madrigal Nr. 2*)

Он осуществляет свой излюбленный прием: обмен функциями между вокальными и инструментальными звуками, когда инструментальная музыка вокализируется, а вокальная, — напротив, принимает на себя черты инструментальной. Телесность, служащая для воспроизводства инструментальных звуков, включает в себя также дыхание исполнителя.

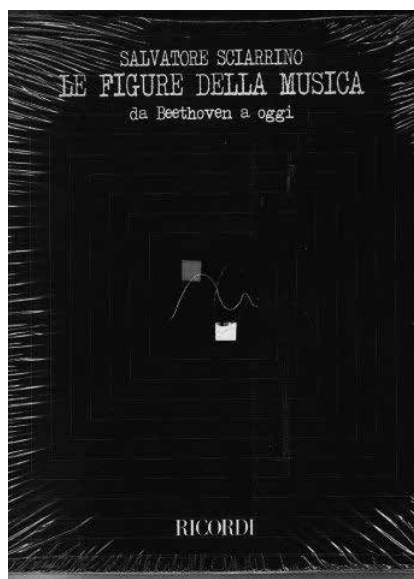
В фортепианной музыке композитор обращается к виртуозности, когда в потоке ярких стремительных пассажей возникают призвуки и проявляет себя эффект анаморфоз, и посредством определенной оптики сквозь одно изображение в сфокусированной точке возникает другое: призрачное и загадочное. Его фортепианный диптих *Due Notturmi Crudeli* («Два брутальных ноктюрна») (2011) — в действительности очень громкая музыка, взрывающая напряженную тишину ночи. Основной материал составляет несколько повторяющихся звуковых жестов. Композиционная идея — повторность звуковых жестов с минимальными изменениями, которые смешиваются, меняются местами, оказывают воздействие друг на друга, разделяются разрывами пауз и тишины, обостряющей эффект резонанса. Звуковой жест моделируется отдельными звуковыми импульсами.

Notturmo Crudele No1 — представляет собой комбинацию многократных предельно высоких звуков, внезапных нисходящих звуковых гроздьев и затуханий. В некоторых моментах именно этот нисходящий звуковой жест на первый план.

per Nicolas Hodges

Рис. 15. С. Шаррино. *Due Notturmi Crudeli* («Два brutальных ноктюрна») (фрагмент партитуры)

35



1.2. «Фигуры музыки: От Бетховена до современности»

Натуралистическая концепция современности включает в себя не столько отношение к миру, опосредованное через миметическое преобразование физических реальностей в поисках различного рода «двойников», сколько преобразование иных существующих текстов в контексте общей идеи отражения знаков окружающего мира. Фигура у Шаррино входит в своего рода риторический инструментарий, с помощью которого он объясняет значения различных текстов. Этот инструментарий связан с такими понятиями как «структуры восприятия», «когнитивная логика». Фигуры у Шаррино диалогичны, основаны на опыте, контекстуальны, и укоренены в герменевтическом подходе к текстам. Отношения между конкретными произведениями искусства и фигурой, отражением которой они являются, представляют с позиции Шаррино пространственную конвергенцию.

В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» [280, р. 29] композитор сквозь оптику своей поэтики интерпретирует художественную и музыкальную историю. Он отступает от традиционной антропоцентрической трактовки, избирая в качестве исходного пункта универсальные символы, присутствующие не только в музыке – временном искусстве, но также и в пространственных искусствах. В действительности – это весьма избирательная интерпретация исто-

рии музыки через поэтику. Анти-риторическая концепция у композитора предстает в особом ракурсе в виде когнитивной стратегии.

Первоначально С. Шаррино планировал назвать свой цикл лекций, по которому была написана книга, — «Восприятие структур современной музыки». Композитора интересовали аспекты взаимоотношений между музыкой и реальностью, которые становятся особенно актуальными в постсериальную эпоху: «...отношения между музыкой и реальностью кажутся проблематичными, хотя это часто и ускользает от музыкального анализа. Несмотря на то, что сегодня музыка существует в тесном единстве с современными репродуктивными технологиями (достаточно подумать о звукозаписывающей индустрии), музыкально эстетической модернизации не происходит. Музыканты по-прежнему считают, что музыка абстрактна и не выражает точных понятий. <...> Странно, что мы не осознаем несоответствия таких утверждений. Язык не может быть одновременно и абстрактным, и не концептуальным, поскольку тот инструмент, который художник использует для абстрагирования, и является той самой концепцией... <...> Предполагаемая абстрактность музыки создает необходимость изъятия всего того, что имеет телесные основания. Вы не можете коснуться звука; однако музыка обладает необычайной выразительной силой, способной возбудить телесные импульсы и поразить разум. Поэтому собственно музыка изгоняется формализмом: она должна казаться абстрактной и существовать «вдали от реальности». В этом притворстве анти-концептуальности возникает один из корней современного равнодушия и разъединения: отсюда всего один шаг к тому, чтобы утверждать, что музыка ничего не выражает. Художественный авангард сделал свое убеждение, что музыкальный язык невыразителен. Это полезный парадокс, если он используется для процесса обогащения традиционного языка, однако это крайне разрушительно, если принять это утверждение за абсолют. Таким образом, XX век утвердил идею контрастного чередования позиций, которые кажутся подозрительными, балансируя между асептической строгостью и торжеством сентиментальности» [280, р. 121].

Шаррино определяет эмоциональное, чувственное, физическое, реальное и иррациональное в их музыкальных значениях. Формализм и действовал через идею структурной организации музыкальной композиции, которая, как полагает композитор становится ответом на пугающую экзистенциальную неопределенность композиторского творчества. Абстракции (тотального формализма), согласно С. Шаррино, не существует. Мы создаем художественные произведения, чтобы понять и осмыслить мир вокруг нас, даже если явления, которые мы наблюдаем, носят для нас случайный характер, тем не менее, мы пытаемся представить их в осмысленном качестве. По этой причине «образный» (то есть референтный, концептуальный) и «абстрактный», говорит композитор, являются условиями комфорта для художника [280, р. 92]. По этой же самой причине, даже в тех случаях, когда Шаррино использует в качестве примера логики фигур композиции Штокхаузена

и Булеза в своей книге, его обращение к их творчеству, исходит из того факта, что он сознательно неправильно понимает их творчество. Он утверждает, что таким образом, «выходит за пределы ортодоксального анализа сериализма и возможностей понимания, намерений автора. <...> ...мы не заинтересованы ни в понимании технической комбинаторики, ни в притворстве понимания научной достоверности принципов, применяемых в музыке, нас интересует натуралистическая вовлеченность в общий процесс» [280, р. 84]. Представление С. Шаррино о «квази-двойниках» реальности в его теории универсальных фигур кажется параллельным идеям Леви-Стросса, настаивавшего на прямом соответствии между означающим и означаемым и необходимости существования универсальных структур. Тем не менее, С. Шаррино уклоняется от грамматики, Леви-Стросса, которая для него является необходимостью.

Альтернатива искусственности эстетики структурализма, как ее определяет С. Шаррино – это натурализм. Шарриновское определение натурализма в музыкальном языке включает универсальность как основную идею.

История художественной культуры в интерпретации Шаррино убеждает в том, что «логические структуры современности», под которыми подразумеваются арифметические конструкции, заставляет искать художника основания нового языка. Композитор стремится к созданию нового музыкального глоссария, который не просто является спонтанным, но возникает в результате трансформации полученных знаний и прежнего опыта. Однако, ни язык, ни музыка, согласно определениям Леви-Стросса, не могли быть естественными. И, несмотря на то, что ассоциация Шарриновских фигур с универсальными структурами Леви-Стросса была бы весьма привлекательной идеей, все же они не являются структурами, а становятся скорее основанием стратегии восприятия, предпринимаемой художником в актах творения и наблюдения. Эти свойства связаны с физическими отношениями. «Природа» для С. Шаррино, прежде всего, означает «связь с миром», которая существует вне замкнутого цикла музыкальной теоретической системы. Эта связь проявляет себя в формах времени и пространственности, как отношения между музыкальным материалом, звуковым жестом и телесными свойствами исполнителей.

Формалистическая композиция, полагает С. Шаррино воспроизводит только «предполагаемую абстрактность», которая, таким образом, скрывает глубоко укоренившийся страх физического контакта. Фигуры С. Шаррино не имеют ничего общего с понятием фиксированных форм, и, тем не менее, столь же неверно было бы называть их «процессами». Фактически, каждая фигура представляет различный музыкальный вид. С. Шаррино предлагает следующую типологию фигур, понимание которых будет далее описано более подробно: аккумуляция / *Accumulation*, «маленький взрыв» / *Little Bang*, «генетическая трансформация», «формы с окнами» / *windows forms*. «Накопление» или «аккумуляцию» называют процессом, так как они представляют собой движение от «пустого к наполненному» – практику повто-

рения / многократного воспроизведения в композиции. Это математическая операция, связанная с множественностью и модульностью. Маленький взрыв это не музыкальная форма, а взаимоотношения между смежными звуками. Генетическая трансформация – это процесс изменений. И «формы с окнами» это не «формы» как таковые, а скорее феномен формообразования. Окна открываются в моменты линейного разрушения, раскрывая внутреннюю нарративную множественность (многомерность) и чувство пространственности. С. Шаррино избегает идеи «формы» как таковой, предлагая нечто комплексное в виде идеи фигуры.

В основе шарриновского понятия фигуры положены две фундаментальные идеи:

1. о соответствии фигуры когнитивным структурам и их универсальный биологический характер;
2. об исторической универсальности фигур.

Изучение «трансцендентных условий» человеческого восприятия и обработки познавательной информации находятся в фокусе научно-исследовательского интереса в течение последних тридцати лет. Это отрасль научного знания, получившая свое развитие в недавнем времени, так же как и когнитивная психология. Идея интерпретации художественного и музыкального творчества С. Шаррино сосредоточена на ментальной репрезентации абстрактных звуковых фигур (структур), идентичных фигурам изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также архитектуры. Их удержание в памяти и создание особых когнитивных стратегий составляют основную идею этой теории. С позиции композитора музыка принадлежит к универсальной познавательной деятельности, которая управляется одними и теми же законами.

Парадоксальная анти-риторика С. Шаррино разъединяет понятие риторической фигуры, заимствованное из эстетики Барокко: «фигура» становится основным элементом концепции, а риторика, но со знаком отрицания – ее основной идеей. Избегая семантики, композитор ищет кратчайший путь к перцепции восприятия.

В процессе восприятия речи слуховой анализатор человека из сложного звукового комплекса выделяет для различения слов форманты. Другие признаки сложного звука — высота основного тона и громкость в различении слов роли не играют (они учитываются в системе других речевых единиц). Таким образом, риторические фигуры эпохи Барокко порождают аналогии с формантами. Идея С. Шаррино, во многом совпадающая с общей постсериальной концепцией, в свою очередь, скорее, адекватна физическим процессам, в которых интуиция преобладает над логикой и принцип воздействия опирается не на символ, а на импульсы бессознательного.

В творчестве композитора происходит своего рода процесс интеграции эстетики в поэтику. Композитор размещает собственные творческие стратегии, опираясь на «глубину» внутреннего слушания.

Уровни восприятия, которые интересуют итальянского композитора, можно разделить на три группы:

1. Перцептивность и чувствительность к постижению сложного языка;
2. Познавательную деятельность с целью постижения определенных стратегий поэтики;
3. Восприятие посредством понимания феноменологии природы, проецирование субъектом звучащей материи на собственные культурные категории, понимание предварительных намерений композитора.

Характерное для постсериализма явление «слуховой экологии» для С. Шаррино не просто актуально, для его творчества оно становится ключевым, где философия репрезентирует природные процессы. С его точки зрения творчество независимо от области его применения и видовых особенностей, развивается согласно единым биологическим законам, ведь именно живая природа являет нам непревзойденные образцы для артефактов и сущностей из разных сред, отвечающих на вызов внешнего мира, как это делает все живое. Будучи лучшим примером для подражания, оно доказывает свою эффективность в течение долгих лет эволюции, так как уже знакомо со всеми вышеперечисленными задачами. В процессе эволюции живое воплощало для себя эти задачи: у него уже есть опыт мира, и потому наилучшая стратегия жизни в мире отражена в структуре, поведении и законах всего живого. С позиции стремления к слуховой экологии каждый человек в его психологической целостности обладает собственной звуковой структурой, которая не только дает ему возможный реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Композитор предлагает оригинальную систему, в центре которой понятие «фигуры», включенное в особый антириторический контекст, опирающийся на отсутствие смысловых значений, диаметрально противоположный барочной системе символов. С. Шаррино оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями, отказываясь от риторики – не только в собственном творчестве, но и в способе трактовки музыкальной истории. Он обосновывает свою теорию развития музыкальной композиции на предварительных схемах – звуковых картах («*carte da suono*»). В соответствии с *Carte de suono* композиторы планируют «руководство музыкальным восприятием». Однако в случае с другими авторами, которые не предваряют своему сочинению подобную карту-схему, она присутствует на первом этапе планирования сочинения, полагает С. Шаррино, и становится тайным закадровым руководством звуковой диспозиции.

Мелодические движения и динамика развития фигур в авторских диаграммах композитора отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под ней. В середине пути, между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макроструктурой произведения, так же как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим эти фигуры во времени. *Carte de suono* становится

одновременно и средством композиции, и формой контроля над звуковой графикой, определяя двуязычие преобразования одного элемента в другой посредством постепенных интерполяций языковых составляющих. Такой подход подразумевает языковую трансформацию преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. В соответствии с этими особенностями музыка С. Шаррино требует не только концентрации внимания на микроскопических звуковых эффектах, а еще и трансформации традиционных слушательских ожиданий: отмены поисков традиционной формы, диалектики и значений.

Магистральная идея анти-риторической концепции заключается в том, что даже при осознанном отказе искусства нового времени от повествовательности, нарративности существует нечто, что поддерживает образно-ассоциативную коммуникацию с реципиентом. Анти-риторические фигуры являют собой зрительные образы, которые могут быть внешне идентичными, однако они подвергаются ре-интерпретации в различных сферах художественного творчества, стилях и эпохах. В нижеследующем примере двух звуковых карт, составленных С. Шаррино, два сочинения, принадлежащих к различным эпохам: фрагмент второй части струнного квартета Л. Бетховена и начало интродукции балета «Дафнис и Хлоя» М. Равеля. Композитора привлекает время, предшествующее появлению звука, позволяющее структурировать явления.

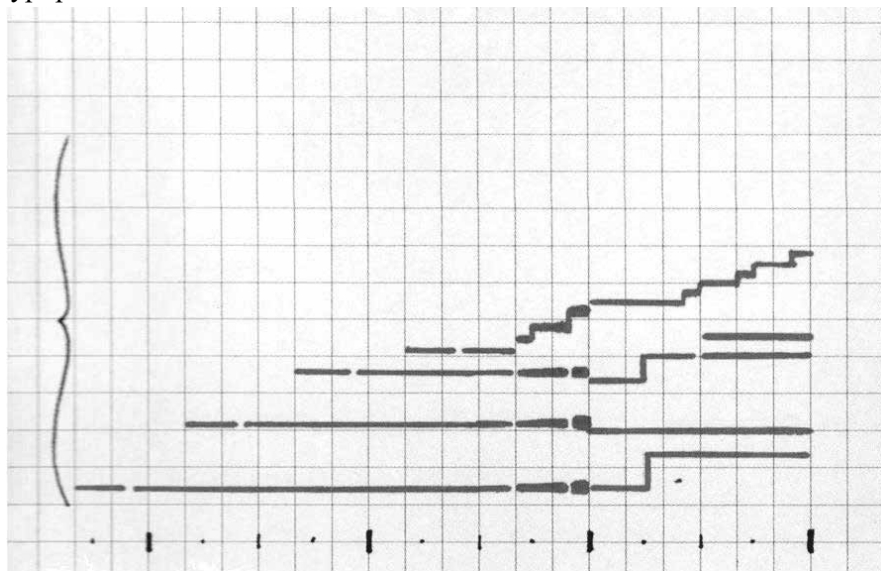


Рис. 16. Л. Бетховен. Квартет. Оп. 127 (1824). Ч. II.

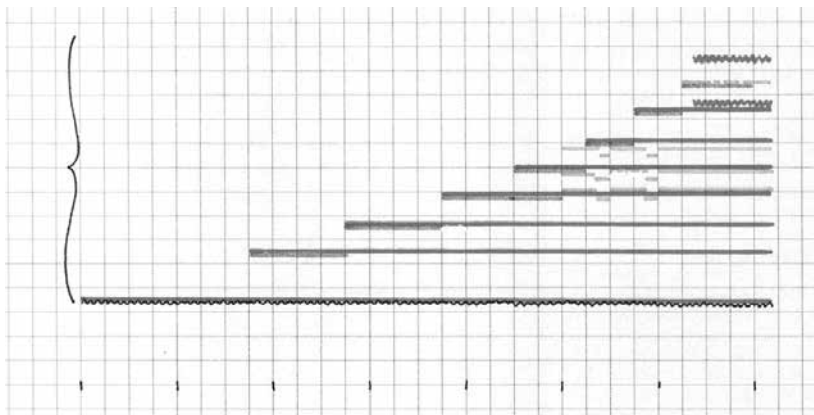


Рис. 17. М. Равель. Дафнис и Хлоя (1912). Интродукция (звуковые карты С. Шаррино)

Далее, обратимся к типологии «фигур» С. Шаррино: из *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi*:

1. Аккумуляция–накопление (*Accumulation*);
2. Мультипликация (*Multiplication*);
3. Маленький взрыв (*Little Bang*);
4. Генетическая трансформация, и взаимодействие форм (*Genetic transformation*);
5. Формы с окнами (*Shapes with windows*).

Аккумуляция

Это процесс накопления энергии в движении к кульминационной точке. С. Шаррино, однако, нередко стремится разрушить линейное движение посредством своеобразного «разрыва» – фрагмента, вмонтированного в звуковую ткань. Из тишины прорастают фрагменты, отображающие энергию звукового жеста. Пример из начала «Весны Священной» И. Стравинского оказывается для композитора удивительным с точки зрения соответствия его представлениям о том, как из хаоса отдельные звуковые жесты проецируются на единое целое. Ни аккумуляция, ни мультипликация, не имеют у С. Шаррино, каких бы то ни было математических аналогий построения структуры.

«Во время прослушивания какого-либо современного музыкального произведения мы воспринимаем большое разнообразие звуков. Среди тех, которые являются более стабильными и составляют большинство, некоторые особым образом привлекают наше внимание. В этой ситуации человек переходит от пустого к наполненному, где проявляется рост элементов, артикуляции, звуковой энергии и плотности. Переход от пустого к полному означает постепенное заполнение пространства. Такие процессы выделяются в потоке традиционной музыки, потому что они приостанавливают время и организуют звуки в соответствии с определенными пространственными критериями. Обычно они прибегают к технике стратификации. <...> Процесс накопления имеет тенденцию к хаотичной и неоднородной

агрегации. <...> Из-за роста энергии, во время этих процессов кажется, что время ускоряется, и в восприятии оно претерпевает сокращение <...> «Различие между накоплением и умножением начинается со степени восприятия баланса и упорядоченности, которые они в себе воплощают. Накопление «хаотично», нерегулярно, неоднородно и несимметрично. Умножение является упорядоченным и сравнительно регулярным. Оно составлено из однородных элементов (т.е. по принципу репродукции первичного звукового объекта)» [280, р. 27]. Ни одна из концепций Шаррино не представлена на математическом языке.

Примеры аккумуляции, которые приводит С. Шаррино: Джексон Поллок *Number 1* (1948), Штокхаузен «Группы» (*Gruppen*, 1955–57), Бетховен «Девятая Симфония» (1825) (начало Первой части), Вагнер *Das Rhinegold* Прелюдия (1854), Микеланджело «Надгробие Медичи» (*Tomb of Giuliano de' Medici*), Вагнер «Нюрнбергские мейстзингеры» (*Die Meistersingers von Nuremburg*, 1867) – финал Второго акта), Стравинский «Весна Священная» (*Le sacre du printemps*, 1913), Карло Бугатти *Introduction Seggio curale, Living Room Setup for the Turin Exposition* (1902).

Мультипликация

В качестве примера мультипликации композитор предлагает каноническую технику из Реквиема Д. Лигети. В последнем сочинении автор стремился к созданию плотных резонирующих звуковых структур, которые трансформируются, создавая нечто принципиально новое в процессе распада прежних структур. Шаррино описывает умножение как упорядоченное повторение / воспроизведение в качестве узнаваемой фундаментальной фигуры. Первоначальный пример, который он приводит экспозиционный раздел фуги эпохи барокко. Фуга, которая используется здесь в качестве примера процесса / явления умножения, связана с понятием многомерной полифонии. Работы скульптора Марио Черолли по-разному демонстрируют множественность. Каждый из силуэтов, которые выступают от центральной оси, и указывает в разные стороны.

Когда зритель меняет положение, он видит другую картину, создающую анаморфный эффект. Каждая ось представляет собой модуль или фундаментальную фигуру, которая повторяется и одновременно отличается. В основе этой модульности лежит множественность перспективы, Шаррино показывает еще одну работу Марио Черолли «Поэты» (1965) – в качестве оппозиционной формы (*contra punctum*). В работе есть силуэт Данте Алигьери. Это изображение в зависимости от ракурса рассмотрения дает совершенно разные эффекты.

В скульптурах *La Scala* зависимость фактора восприятия от физического положения зрителя аналогична способности слушателя перемещаться между глобальным и локальным, так как происходит и в *Partiels* Гризе. Это чувство морфолого-иерархической пространственности усиливается только работой нашей памяти, как утверждает С. Шаррино.

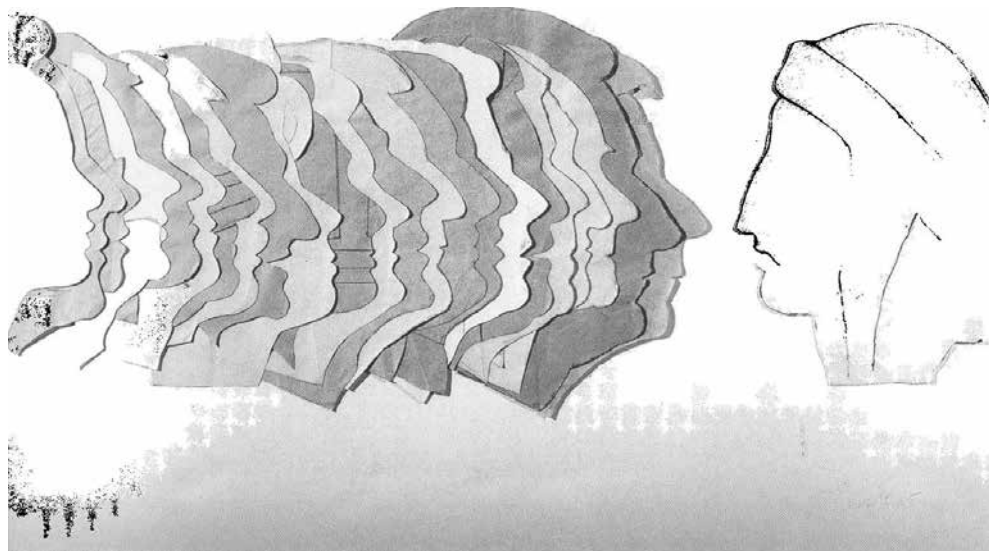


Рис. 18. Марио Черолли. Поэты (1965)



Рис. 19. Марио Черолли. *La Scala* (1965)

Partiels (1975) Жерара Гризе лучший пример, приводимый Шаррино в качестве отражения его концепции. Обладая «вагнеровской медлительностью», *Partiels* показывает процесс превращения спектра в шум, через постепенное введение «негармоничности». Этот процесс разворачивается медленно, изменяя качество времени, в результате чего, музыкальная композиция модулирует в область пространственной музыки. В каждой повторяющейся фигуре Гризе воспроизводит процесс зарождения звука, что находит отклик и в творчестве Шаррино в его идее звукоявления – эпифании. (возникновения звука из тишины). Что же касается творчества самого Шаррино, то примеров умножения – в обоих смыслах слова (как повторения, и как репродукции) в его музыке множество.

С. Шаррино в *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi* пишет: «Спектр звука является синонимом тембр... пульсации и волны переливающегося звука следуют друг за другом. Элементарные повторяющиеся жесты, модули трансформируются очень медленно. Это все еще та же вагнеровская медлительность, нечто лежащие вне человеческих пропорций. Эпохальное дыхание, дыхание камня. Гигантские и в то же время микроскопические эффекты ... это спектральный синтез, которому предшествует лабораторный анализ» [281, р. 47]. С. Шаррино идентифицирует «неопределенность восприятия» в *Partiels*, которая позволяет слушателю слышать либо общий глобальный звук, или какой-либо из отдельных звуков, составляющих это единство. То же самое относится и к *Kyrie* из Реквиема Лигети. То же самое можно сказать и о художнике Кларе Хальтер «Самса-Кафка» (1979). Клара Хальтер – франко-израильская художница, которая в своем творчестве не перестает манипулировать различными буквами и знаками. Микроскопические и повторяющиеся модули, работающие с увеличительным стеклом, не имеют никакого другого содержания, кроме самой письменности. Работа К. Хальтер у С. Шаррино, отображена в следующих трех проекциях: глобальная / отдаленная позиция, крайний крупный план, и усредненное расстояние. Издали можно увидеть, «единый хаос», который напоминает большой всплеск какой-то неоднородно текстурированной жидкости. С позиции средней дистанции видна органически (то есть нерегулярно) затененная ткань небольших ромбовидных фигур. И эти ромбовидные формы, данные очень крупным планом составлены из индивидуально нарисованных, почти микроскопических линий. Как и в *Partiels*, существует «неоднозначность восприятия» – морфологическая иерархия, которую задает структурная работа художника.

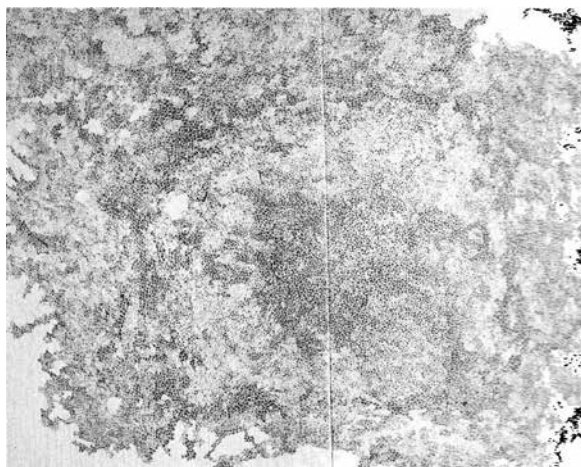


Рис. 20. Клара Хальтер. Самса-Кафка (1979)

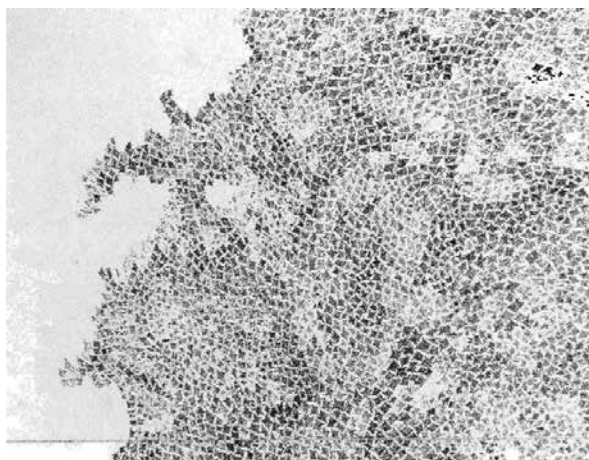


Рис. 21. Клара Хальтер. Самса-Кафка (1979)

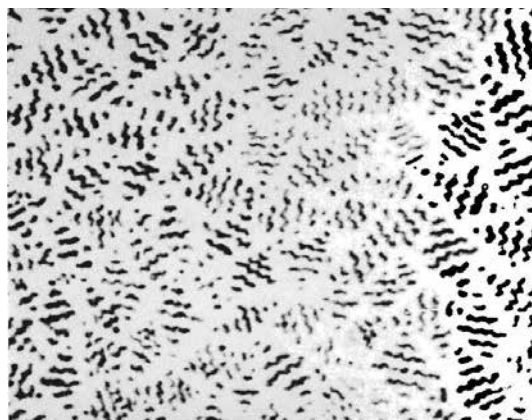


Рис. 22. Клара Хальтер. Самса-Кафка (1979)

«Маленький взрыв»

«Маленький взрыв» (*Little Bang*) характеризуется предваряющим его состоянием максимальной плотности. Приводя в качестве примера античную метрику, подобно тому, как это делает в отношении ритма О. Мессиян, С. Шаррино проецирует ее на развитие фигуры. «Попробуем себе представить какой-либо маленький или большой взрыв, пишет Шаррино. Это происходит после максимального зстоя. Мы все знаем, что такое большой взрыв, из которого появилась наша Вселенная. <...> До большого взрыва ничего не было; и ничто не обладает статусом превосходства. Я знаю, что выбрал концепцию большого взрыва, чтобы дать название нашей музыкальной конфигурации» [281, р. 67]. <...> Далее он упоминает античную метрику: арсис – слабый акцент – и тесис – сильный акцент. В позднелатинской метрике понятие «арсис и тесис» употреблялись для повышения (арсис) или понижения (тесис) голоса. Далее, композитор предлагает вообразить тесис с гигантскими пропорциями звуков, мыслимый в качестве двух групп звуков. Первая группа – более энергичная, вторая мягкая как облако и, кажется, зарождается где-то в процессе угасания первого. Первоначальное звуковое событие – мгновенная вспышка [281, р. 46]. В этой концепции «маленького взрыва» мы находим намек на своеобразную иерархию музыкального мира Шаррино, состоящую в поглощении одной звуковой материей – другой [280, р. 40].

Гигантский взрыв не обязателен, полагает С. Шаррино. След, который оставляет взрыв выпущенной энергии, осколки разрушенного целого, может сотворить и небольшой взрыв, ограниченный радиусом воздействия. «Интересующие нас звуки могут быть разделены молчанием или другими звуками: наше ухо, в конечном счете, все равно соединит их. Восприятие создает безошибочную сеть соотношений между элементами. По каким критериям мы связываем данные ощущения? <...> Сходство важно, прежде всего, для самого механизма восприятия, основанного на двойственности, узнавания и признания в рамках оппозиции сходный / различный. Мы все слышали о бинарной системе, на котором работают человеческий разум, и компьютеры... Бинарный механизм реализуется в микромире нашего разума, посредством небольших пар данных и бесконечных чисел. Даже если события действительно отличались друг от друга, их близости достаточно, чтобы их ассоциировать друг с другом. <...> Наше восприятие постоянно устанавливает причинно-следственные связи между явлениями. Когда неожиданное событие происходит в статической музыкальной ситуации, оно не останется незамеченным. Таким образом, мы можем суммировать в этих двух словах («Маленький взрыв») стратегию, реализованную композитором как стратегию неожиданности» [280, р. 66]. Далее С. Шаррино приводит в качестве примера «Маленького взрыва» две звуковые карты:

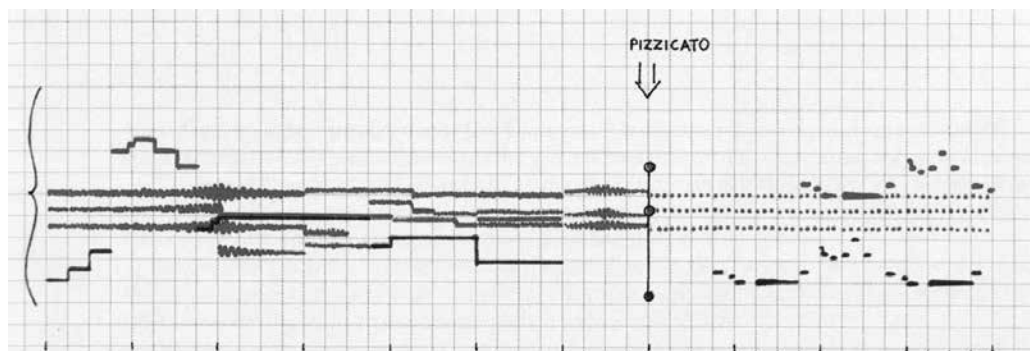


Рис. 23. Ф. Шуберт. Квартет Op. 161 (1826). Диаграмма тактов 147–157

В этом примере С. Шаррино демонстрирует, как у Шуберта в «Квартете» происходит слом системы с возникновением пиццикато.

Следующий пример – «Шехерезада» М. Равеля – темповый переход.

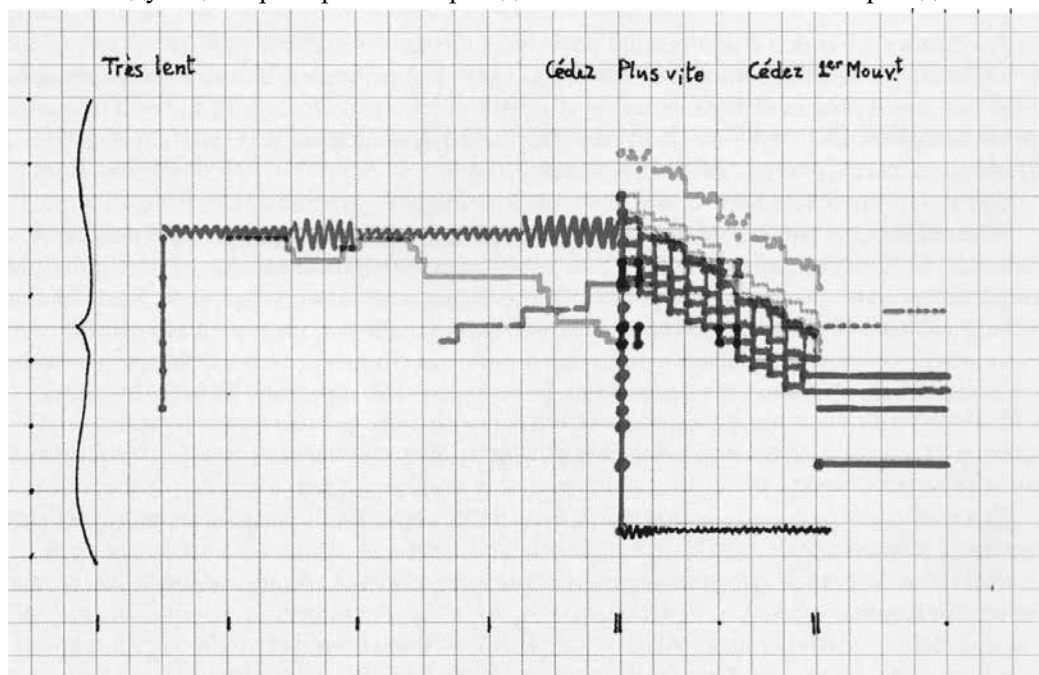


Рис. 24. М. Равель. Шехерезада (1903). *Asie* №1

Генетические преобразования

Эта «фигура» строится на воссоздании музыкальной ткани, аналогично тому, как процессы функционируют в живых биологических организмах.

Принятие Шаррино специфики языка естественных и точных наук: биологического, геометрического и космологического (морфогенез, фрактал самоподобие, большой взрыв), также как и его использование в данном случае словосочетания

«генетическая трансформация» служит поэтической метафорой, позволяющей сформулировать физиогномическое и драматургическое понимание музыкальной формы как процесса. Шаррино определяет влияние плотности материала на наше восприятие времени, где умножение создает основу генетической трансформации. Оно формирует отношения, которые, в конечном счете, складываются между текстами и жестовой идентичностью через множественность, повторение и модульность. Множественность голосов (например, в фуге или фугато) и множественность пространственной перспективы («текстурированный», видимый звуковой объект), хоть и имеет нечто общее, но все же – различается. Генетическая трансформация является дополнением, как к процессу накопления, так и умножения. Время и пространство – плоскости / полотна / экраны, на которых разворачивается игра сходства и различий. Музыкальные примеры, которые Шаррино приводит в этой главе, характерны для разных периодов времени и жанров. Он начинает с Kontrapunkte Штокхаузена (1953), мотивируя это не только тем, что это произведение, относящееся к тотальному сериализму, но тем, что – в данной главе, где обсуждается принцип модульности. В Kontrapunkte Штокхаузен предлагает постоянный поток преобразований, который в конечном итоге разрушает свою же модульность, таким образом, отрицая восприятие повторения и, следовательно, самого повествования. Шаррино отмечает это чувство нестабильности, предлагая две возможные формы преодоления нарративности, которые реализуемы в период постсериализма. Он представляет Kontrapunkte как произведение, в котором происходит постепенное поглощение инструментов ансамбля «монохромным тембром» фортепиано, своего рода «тембровое декрецендо» – то есть накопление в обратном направлении. Шаррино предлагает «принцип чередования» в качестве альтернативной стратегии повествовательности. Если прототипом мультипликации является фуга, то прототипом генетической трансформации становится тема с вариациями. У Бетховена, в отличие от композиторов предшествующих эпох, тема движется по заранее запрограммированным траекториям возможной трансформации. Шаррино приводит в качестве примера струнный квартет Бетховена, ор. 131. Если бы его целью было просто показать их повествовательную направленность, он мог бы выбрать любой другой пример из Бетховена. Однако Шаррино упоминает именно этот цикл темы с вариациями, потому его интересует различный драматургический характер вариаций.

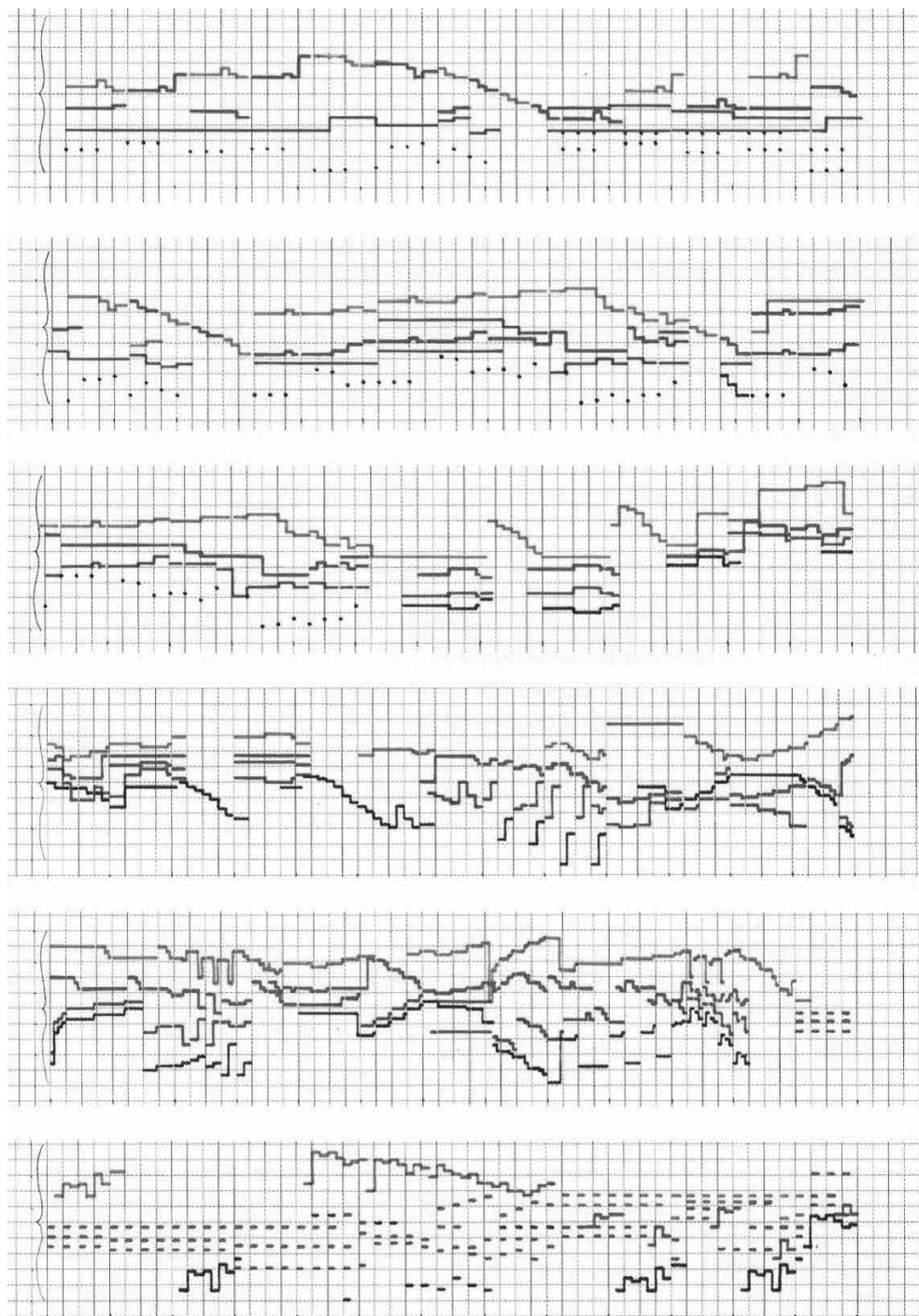
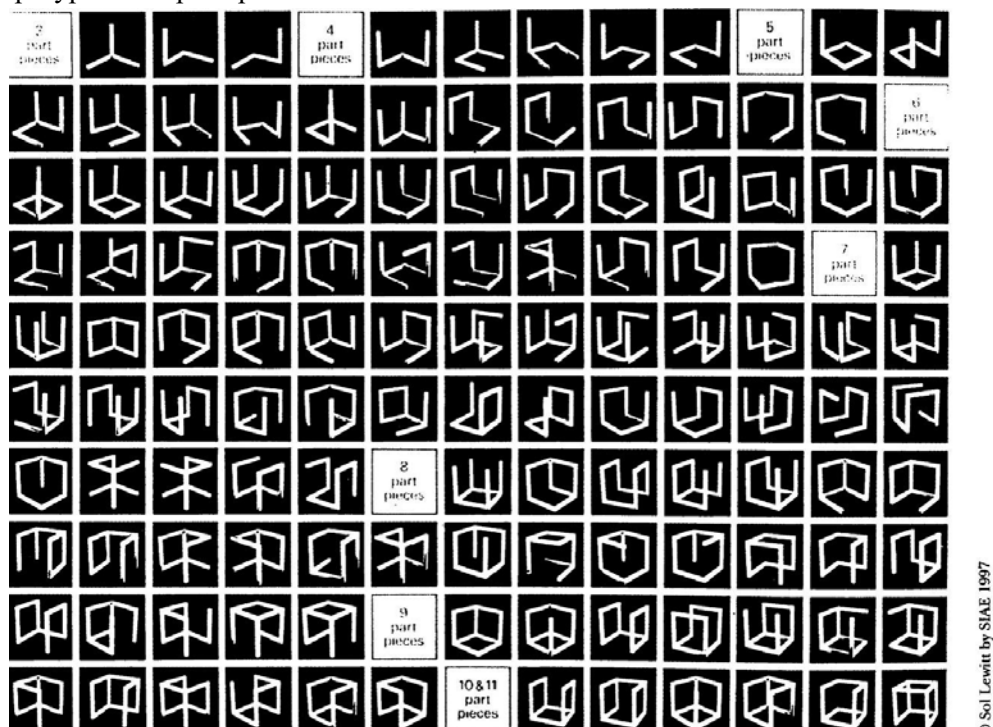


Рис. 25

Рис. 25. Л. Бетховен. Квартет. Ор. 131. № 4 (1826). Диаграмма вариаций

Аналогичным ему представляются вариации в изобразительном искусстве: у Фрэнсиса Бэкона, Альберто Бурри и Сола Левитта, которые подчеркивают их темпоральность, которую Шаррино сравнивает как с кинематографом, так и с литературными примерами.



© Sol Lewitt by SIAE 1997

Рис. 26. Сол Левитт. «Кубические вариации»

Формы с окнами

В последних двух главах книги Шаррино обсуждает музыкальную пространственность через горизонтальный / временной, а также вертикальный аспекты. Горизонтальный / временной аспект форм windows у Шаррино подразумевает фрагментарную картину, которая сегодня оказывается самым адекватным представлением для сознания современного человека. Вертикальный / пространственный аспект относится к его дискурсивной множественности. Подобно тому, как Бахтин и Кристева называли «объектно-ориентированным» словом, дискурс внутренних символов. Диалог слов-дискурсов может быть бесконечным. Погруженное в многоголосие, слово-дискурс не имеет ни устойчивого смысла (ибо синтактико-семантическое единство взрывается здесь под напором множества «голосов» и «акцентов», принадлежащих «другим»), ни устойчивого субъекта, способного быть носителем устойчивого смысла. Слово-дискурс словно разлетается на «тысячу осколков» под действием множества контекстов, попадая в межтекстовое пространство, где оно расщепляется и рассеивается.

Шаррино говорит об окнах как об особых моментах в композиции и как о многомерной «форме». Он использует ряд аналогий, чтобы помочь осмыслить эту фигуру, в том числе из области фотографии, телевидения, видеоигр с разделенным экраном и компьютерной графикой.

Shapes with windows – «Формы с окнами» проецируются на концепт всемирной паутины, который коренным образом трансформировал современные принципы мышления. Основная идея, артикулированная при помощи этой ассоциации Шаррино, заключается в принципе «разрыва», который характеризует когнитивную специфику современного индивидуума. Именно этот принцип определяет и парадоксальную смысловую логику композитора, где поверхность «фигуры» разрывается, с появлением окон (windows) [280, р. 97-148]. Этот принцип соответствует фрагментарности сознания, присущей как современному искусству, так и новой музыке в целом. Отвергая всевозможные предположения, что современная мысль произведена технологией, или сегодняшнее искусство является плодом наукообразного мышления, композитор фокусирует свое внимание на фотографическом искусстве и возможностях современного телевидения, а также на особенностях современных компьютерных технологий и их различных свойствах, открывающих новые горизонты понимания. Фотография способна уловить застывшее время, а телевидение может заставить нас интерферировать между различными временными и пространственными величинами: переключая каналы, программы идут параллельно, осуществляя переход от одного к другому, образуется который прерывность. Операционная система мира – *Windows* – основывает свой интерфейс на форме окна. У нас появляется возможность открывать великое множество окон одновременно, что позволяет вызывать различные программы лишь только одним «кликом» по соответствующей иконке. Понятие разрыва поверхности, вмешательства множества точек зрения, соединение перспектив и далеких событий, переместившихся в общий отрезок времени – все это является концептуальным контекстом формы в окнах [281, р. 97-148]. Таким образом, формы с *Windows* – это разрыв поверхности смысла, который стал настолько хрупким, что может в любой момент «опрокинуться в нонсенс». А переключение призвано сфокусировать множественность в единой точке. Еще одним существенным свойством форм с *Windows* становится принцип прерывности, который отражает механизмы восприятия и памяти, а музыкальная форма становится их адекватным отражением. «Я ищу новую идею у формы: стремлюсь к параллельному исследованию путям мыслительной деятельности, того, что я называю короткой схемой памяти» [280, р. 97-148] – объясняет свою идею композитор. При этом музыкальное развитие материала у С. Шаррино подвержено не столько логическому, сколько топологическому принципу [280, р. 97-148]. Для композитора создание звукового образа носит характер предварительных схем и чертежей с особой геометрией пространства звука, принимающего различные видоизменения: сжатие до черной точки и растяжение в общую линию. Концепт «разрыва», трещины, с точки зрения итальянского композитора, носит внев-

ременной характер, так же, как и формы с окнами, которые существуют с незапамятных времен в архитектуре и изобразительном искусстве. Трещины /окна, как природное явление, перенесенные в пространство современного изобразительного искусства, С. Шаррино демонстрирует на двух примерах, наиболее показательных с точки зрения преемственности «фигуры»: между картиной «Черные трещины» (1975) итальянского художника Альберто Бурри и фотографией земли Нормандии С. Шаррино вновь ставит знак равенства фигур, позволяя убедиться в их идентичности.

С начала 1970-х Бурри создал серию «треснувших» картин или *cretti* (итал. «трещина»), а также создал серию из целотекса с 1979 по 1990, а затем пришел к идее Кретто ди Бурри. Сопоставляя фотографию и «Черные трещины», пример которой приведен выше, Шаррино пишет о том, «несмотря на то, что бетонные трещины еще не присутствуют у Бурри, он ориентируется на натурализм, которые не является реализмом, а становится иллюзией. Не стремясь к сложности значений, отвлекающей от идентификации изображений, он стремится к абстракции. При этом Шаррино подчеркивает, что черный аналог фотографии в картине Бурри – это пространственная инверсия природного явления- то есть перевернутые, зеркально отраженные трещины земли Нормандии. Образ становится тревожным «сломанным небом», отмечает Шаррино [280, р. 36].

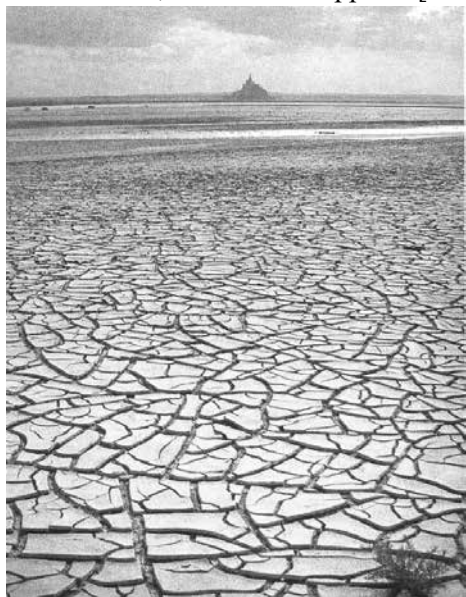


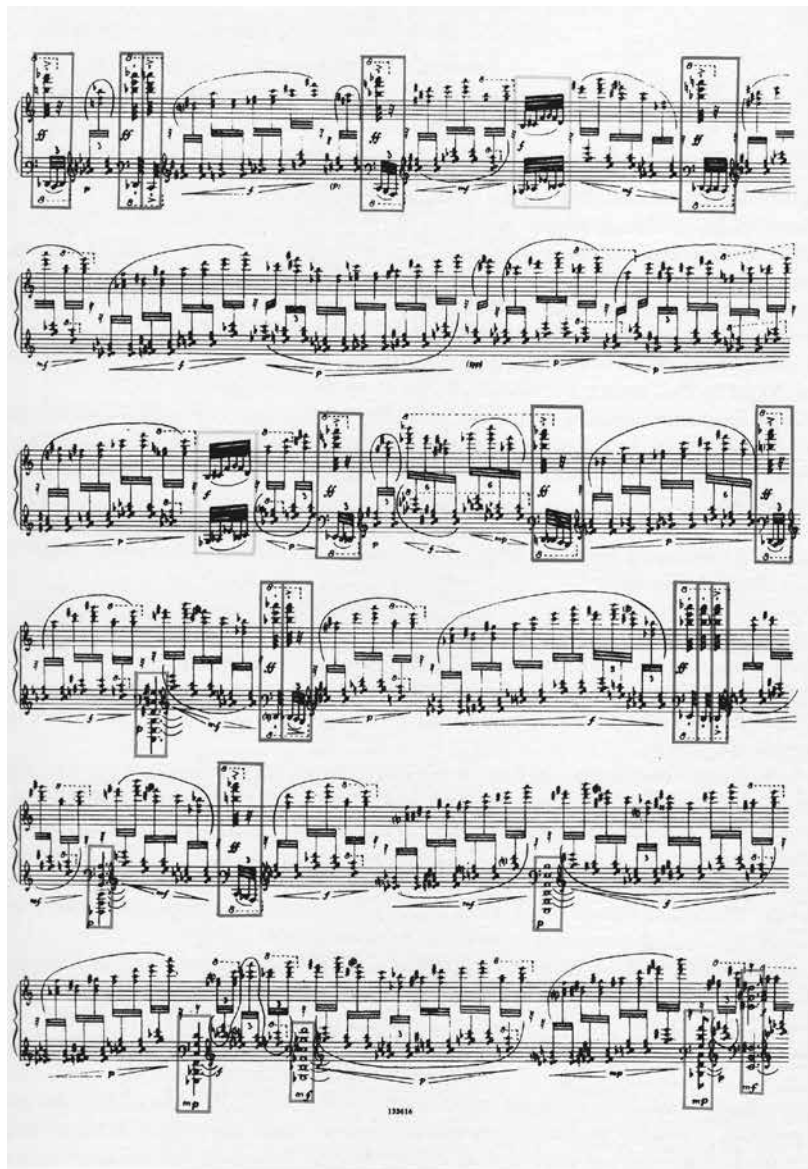
Рис. 27. Почвенный рельеф Нормандии



Рис. 28. Альберто Бурри. «Черные трещины» (1975)

Натурализм картины А. Бурри опирается на текстурность, но при этом она остается абстрактной, представляя лишь фрагмент реальности. Нужно также обратить внимание на то, что картина относительно своего фотографического прообраза существует в зеркальном – перевернутом – отражении, при помощи которого художник сознательно дезориентирует зрителя, избегая реалистической банальности.

Принцип окон, выраженный в концепции «форм с windows» С. Шаррино также иллюстрирует примерами из собственного творчества. Приводя в качестве примера Вторую фортепианную сонату, композитор обозначает в квадратах вторжение «врезанных окон».



URA 52

Salvatore Sciarrino, *Sonata II* per pianoforte (1983), pagina 4.

Рис. 29. С. Шаррино. Соната для фортепиано № 2 (1983)

Во Второй фортепианной сонате фрагментация формы не мешала шарриновским фигурам резонировать с расширенными зонами акустического пространства. Ощущение разрыва и перегрузки звука определяется не только характером самих фигур, но и их фрактальной структурой самоподобия: отражением микроформы в макроформе, что так же создает своего рода воронку, которая сужается при сжатии событий в акустическом пространстве как во времени. Так же как и в других сочинениях в этом произведении Шаррино разнообразный тембр звуковых фигур является результатом инструментального жеста, который постоянно артикулируется с течением времени; тембр не рассматривается как созерцание звука, а скорее как результат инструментальных жестов во времени. Музыка композитора основывается на трех парадигмах: жест, виртуозность и тембр. Эти три архетипа находят причинно-следственные связи в его музыке. Инструментальный жест не рассматривается как изолированный и риторический элемент, а скорее как составляющий элемент музыкальных фигур. С этим жестом Шаррино ассоциирует и сложную агогику, и виртуозность, которая требует контроля над музыкальным инструментом, существенно превышающим традиционное использование акустических инструментов. Виртуозность приводит к созданию кристаллической, прозрачной и звуковой вселенной, в которой шумовой звук не менее ценен, чем тишина.

В Третьей фортепианной сонате (1987) Шаррино использует мини-цитаты из *Structures Ia* Булеза и *Klavierstück XI* Штокхаузена. Инкрустировав эти цитаты в свой звуковой мир, композитор пытается выявить эстетико-стилевые связи звукового материала и историко-морфологических персонажей. Третья Соната реферирует между полярными силами, не абстрактными, а персонифицированными, представленными в репрезентантах цитат «апостолов» Дармштадта – Булеза и Штокхаузена. Дармштадские звуковые модели становятся проводниками иных миров. Отрицая каждое проведение цитаты собственным звуковым пространством, Шаррино создает своего рода историческую воронку, которая поглощает уже ушедший в прошлое послевоенный авангард и вырезает временное «окно» в индивидуализированном звуковом пространстве композитора. В одном из интервью композитор говорит о своей концепции «окон» следующее: «Когда речь идет о “формах Windows”, означает ли это, что они используются главным образом в интерфейсе компьютера? Да, но термин “окна” использовался мною еще за десять лет до того, как вышла оперативная система Windows, именно в конце 1970-х во время моих уроков в Читта ди Кастелло. Кроме того, Донатони использует нечто подобное, когда говорит о “панельной композиции”. Но я разработал эту концепцию, начиная свой анализ аналогичных пространственных конфигураций со Штокхаузена, который для меня является одним из важных прецедентов в своем роде. Возникает вопрос: почему именно Штокхаузен, из-за формульности его композиций? Нет, не от подготовительных операций, а от музыки, которая в итоге создается. В основе лежит принцип пространственно-временного разлома, однако, если у нас нет

концепции пост-эйнштейновского времени, идея формы окон не осуществима. Не случайно Донатони использует термин «панель», потому что панели могут быть сопоставлены. Форма окна, с другой стороны, является чем-то гораздо более сильным, что похоже на короткое замыкание в точке или вдоль линий, в которых два измерения, которые не могут пересечься, так как они не касаются друг друга» [178, р. 79]. Эта концепция инвестиция в когнитивные процессы. Несмотря на то, что современный человек может и не подозревать о существовании множественности точек зрения и временном разрыве, но все же эти идеи влияют на него полагает Шаррино. «Сегодня время больше не обладает прежними свойствами: оно более не течет, а становится прерывистым, относительным и переменным. Переменная времени это переход от одного конца мира к другому, который мы сжимаем и расширяем». Сделав фотоснимок и рассматривая его в настоящем времени, в него врезается образ прошлого. Художник может создать концепцию, которая позволит реферировать между этими измерениями времени. Когда мы переключаем телевизионные каналы, программы продолжают идти параллельно, независимо от того, что мы врезаемся во временное пространство [280, р. 97]. Идею пространственных разрывов и принципов переключения различных каналов восприятия Шаррино реализует в самых разнообразных ракурсах. В некоторых случаях используя принцип пространственного расслоения (например, в *Infinito Nero*, помещая солистку в круговое пространство инструментального ансамбля, которое резонирует с индивидуальным), а в иных случаях применяя «тембро-фактурные окна», врезающиеся в линейность фактуры, как например в Третьей фортепианной сонате.

«Фигура» как основной элемент Анти-риторики в процессе развития и становления, идентичном природно-биологическим принципам, приводит С. Шаррино к выявлению единой закономерности чередования феноменов, соответствующей этапам трансформации всего сущего: от малого до вселенского масштаба.

В поисках адекватной формы – логической «скорлупы» – С. Шаррино обращается к фрагментарности, прерывистости, коллажности. Ведь именно такой путь может отразить странную невротическую логику современного мышления. «Я ищу новую идею формы: параллельный путь, который я называю короткой схемой памяти. Линейность, сочетающаяся с фрагментарностью. Это своего рода полифония внутреннего и внешнего. В музыке обычно развертываются постепенные процессы накопления и разрежения. Новой музыке объективность притворяется монтажно-стью. Увековечиваются тайны мира звуков, в результате чего появляется видимость звуковой дорожки к фильму [280, р. 83].

Полифония «внутреннего и внешнего» предполагает особое соотношение объективного звукового материала и специфики воспринимающего его субъекта. С. Шаррино предпочитает тоталитарной сериальной выверенности звуковой ландшафт как своеобразный «антропологический жест». Понятие структуры и структурированного звука он заменяет понятием фигуры и звуковой карты. Он стремится к

тому, чтобы опровергнуть слушательские ожидания, обусловленные прежним музыкальным опытом, и в то же время продемонстрировать некие нити преемственности своей сказочной фантазийности. Понятие музыкальной драматургии композитор переносит в область не микроструктуры звука, как это делают спектралисты, а, скорее, в сторону микротекстуры. Это – фактор, определяющий в его творчестве даже в тех случаях, когда он обращается к музыке, сопровождаемой текстом.

С. Шаррино не пытается выстраивать столь знакомые нам репризные с трехчастным построением композиции, процесс трансформации элементов не несет в себе никакого диалектического содержания: он бесконечно малый и медленный и образующий собой своего рода невидимые нити развития. «Формы с окнами» это принцип сознательного разрыва формы в музыкальной композиции. Принцип прерывности был обусловлен стремлением композитора к своеобразной «надвременности». Аналогична идее преодоления конечности времени через нарушение линейности и концепция «момент-формы» К. Штокхаузена. Момент-форма — это объект, в котором нет противоречий между частями и целым, где проекция времени на сознание слушателя определяется не фрагментом какой-либо протяженной во времени формы, а моментом, который обладает безусловной ценностью самодостаточностью, и бессмертием, так как линейность времени отсутствует [292, р. 189-210]. Фрагментарность для композитора была средством преодоления конечности времени. У С. Шаррино, быстротечность времени, метафорически перемещающая слушателя между различными измерениями, выражена посредством «разрыва» формы. Это одновременно и своего рода средство для переключения внутренней многомерности пластов, и окно в параллельный мир, созданный аналогичным образом при помощи единого кристалла отправной точки композиции, и подверженность единому полифоническому процессу. Для объяснения собственной концепции С. Шаррино обращается к изобразительному искусству полотна М. Эрнста «Французский сад» (*Il giardino di Francis*), где, с точки зрения композитора, присутствует эффект пространственного разрыва, открывающего дверь в иное измерение. Эта нелинейность, подразумевающая определенные точки, которые способствуют дальнейшему разветвлению, подобно возможности выбора между двумя различными сценариями развития событий, может быть сопоставима с так называемой точкой бифуркации. Под этим явлением подразумевается смена установившегося режима работы системы. Как только точка бифуркации пройдена, путь в прошлое закрыт, процессы перестают быть обратимыми. Впереди возникает новая бифуркация и, следовательно, новый кризис.

Шаррино стремится к созданию гиперреального пространства, в котором слушателя затягивают «окна», провоцируя напряжение между несвязанными частями. Эта техника схожа с фантастическим пространством, которое он создал интертекстуальным образом, в своей Третьей сонате. В анаморфном симулякре, созданном композитором из мадригала Джезуальдо Ди Веноза *Moro Lasso*

Шаррино в композиции *Le Voci Sotto Vetro* линейная фрагментация и последующее восстановление мадригала создали иллюзию взрыва пространства. Шаррино ясно дает понять, что он планомерно применяет принцип фрагментации в качестве стратегии прерывности. *Moro Lasso* – пятиголосный светский мадригал Джезуальдо Ди Веноза. С. Шаррино реорганизует его в своей инструментальной интерпретации радикальным образом, создав композицию для голоса и восьми инструментов (бас-флейта, английский рожок, бас-кларнет, фортепиано, ударные, скрипка, альт и виолончель). Он намеренно образует а-грамматическое инструментальное распределение вокальных линий, дублируя отдельные аккордовые тоны оригинала и артикуляционные движения. Вокальный текст, в отличие от других параметров, подвергающихся деформации, остается нетронутым. Звуковое пространство превращается в полифонию различных пластов, которые преобразуют оригинал аналогично тому, как живопись кубизма может исказить изображение лица, пытаясь показать его со всех сторон одновременно.

The image displays a musical score for the piece "Le Voci Sotto Vetro" by Salvatore Schirino. The score is arranged in a vertical format with multiple staves. The instruments and parts included are:

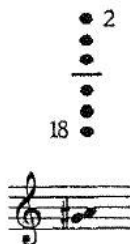
- Flauto basso in Do
- Corno inglese
- Clarinetto basso in Sib
- Piano forte
- Percussione (Cembali and Campana e piastra)
- Voce
- Violino
- Viola
- Violoncello

The vocal part (Voce) includes the lyrics: "Mo - ro, las - so, al mio duo - lo". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ffff*, *pp*, *p*, and *f*. The arrangement is complex, with multiple layers of sound creating a polyphonic texture.

Рис. 30. С. Шаррино. *Le Voci Sotto Vetro*

Принципы нелинейности и альтернативы выбора развития любого процесса системы реализуются и при построении фракталов, связанных с хаосом, подобно связи результата с процессом. «Космическая инверсия» (*Lo Spazio Inverso*, 1985) из цикла «Квинтеты» (*Sei Quintetti*), что может служить ярким примером подобного понимания формы. Первоначально материал этой пьесы группируется в три основных блока. Первый блок составляют флейта и кларнет: кларнетовый обертоновый кластер и флейтовый своеобразный свистящий тон.

FOR THE CLARINET



This soft dyad requires a great amount of breath and almost no pressure

Рис. 31. С. Шаррино. *Lo Spazio Inverso*, 1985 (обертоновый кластер кларнета)

Второй блок состоит из скрипичных и виолончельных флажолетов, а третий из материала челюсты, который и выполняет те функции «разрыва поверхности», о которых в данном случае идет речь, аналогично это происходит и в заключительном «Проектировании объектов из стекла» («*Il motivo degli oggetti di vetro*») для двух флейт и фортепиано.

Таким образом, основными факторами в построении музыкальной формы у С. Шаррино являются: а) принцип постепенных наслоений разнообразных элементов на «клетку» (как например, кларнетовый обертоновый кластер в «Обратной перспективе» (*Lo spazio inverso*)); б) последовательное применение принципа «разрыва». Дискретность, присущая фрактальности, становится для С. Шаррино одним из его композиционных стержней, своего рода «точкой бифуркации», встречи настоящего, прошлого и будущего или «постоянного настоящего». Эта идея «постоянного настоящего» господствует в современной литературе в той же степени, что и в современной живописи. Для С. Шаррино подлинное время в какой-то степени адекватно бергсоновскому пониманию «внутреннего и подлинного времени».

В композиции *Efebo con radio* (1981) С. Шаррино обращается к трансформации звуковых символов сквозь оптику временных и возрастных представлений. Предметы вещественного мира, в зависимости от оптики возраста, представляются диаметрально противоположными: то, что естественно для взрослого, для ребенка

может стать кошмаром. Здесь композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, фокусируя собственное вслушивание на детских воспоминаниях, пытается вернуть утраченную иллюзию. В данном случае этот процесс ориентирован на фильтрацию сознания средствами памяти. Опираясь на идеи переключения радио-кнопки, С. Шаррино создает разорванную форму разрозненных детских воспоминаний средствами симфонического оркестра, который акустическими средствами имитирует «технические» звуки радиопомех и элементы звукозаписей. Фрагментов коммерческой музыки 1950-х в основном представлены американскими послевоенными популярными песнями. Солирующий голос играет двойственную роль: с одной стороны, он поет, с условным сопровождением оркестра, с другой – читает текст с элементами воспоминаний.

Рис. 32. С. Шаррино. *Efebo con radio* (1981)

Предлагаемая композитором в данном сочинении модель восприятия соответствует реальности: прерывистость сознания, процессов обработки звуковой информации, оперирование рычагами памяти, выстраивание определенных логических цепочек, благодаря процессу запоминания. Переключая радио с одной программы на другую, вызываются к жизни звуки детства, разрозненные воспоминания. Концепция преодоления инертного звука направлена к зарождению органичного, подвижного звукового мира, упорядоченного гештальт-восприятием [277, р. 145]. «Временной континуум сделан, таким образом, из маленькой прерывистости

сознания. Наш мозг объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение, могло совпасть уже с тем, что уже запечатлено в памяти. Без вмешательства памяти настоящее время невосполнимых мгновений осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Посредством памяти мы сопоставляем следующие части времени, как обширные части, так и как отдельные моменты. Мы сопоставляем то, что мы слушаем, с тем, что мы уже слышали. Это значит, что мы локализуем эти процессы в сознании согласно пространственной логике. Такое взаимодействие между мгновением и памятью делает возможным получать представление о музыкальной форме, постичь композиционный процесс [278, р. 60].

Композитор переворачивает существующую логику, меняя смысловые акценты прямо противоположным образом, и именно таким образом действует концепт оптики, проявляющий себя в принципе анаморфоз. Парадоксальная фраза: «то, что вы видите, оказывается совсем не тем, что вы увидели в первый момент» определяет специфику оптического преобразования смысла в музыке С. Шаррино. Он уравнивает в правах визуальные и акустические аспекты звукового пространства композитора, соотносясь его композиторскими поисками и со своеобразной эстетической концепцией, которую он выстраивает, интерпретируя музыкальную и художественную историю в едином ключе, что становится возможным лишь в условиях полного равноправия зримого и звукового компонентов.

1.3. Концепции звукового пространства

Репрезентации пространства в современном искусстве весьма многообразны. Пространственная категория одна из основополагающих в развитии творческих стратегий художников, принадлежащих не только к тем видам искусства, которые традиционно считались пространственными, но также и к тем, которые относили к области временных искусств, таких как музыка, например. Художник в данном случае подразумевается не в контексте принадлежности к изобразительному искусству, а в более широком понимании. Искусство, репрезентирующее различные проекции физического пространства в художественное, позволяет работать, как с пространственными характеристиками, так и с временными. В связи с этим Анри Лефевр – один из современных философов пространства, утверждает, что «фантазия искусства способна соотнести современное, близкое, репрезентации пространства с далеким, с природой, символами, пространствами репрезентации» [108, с.228].

Пространственно-временные универсалии, репрезентировавшие аспекты музыкально-художественного содержания в предшествующие эпохи, оказались не актуальными для современного искусства. Они были девальвированы тотальным художественным индивидуализмом, который согласно утверждению Лефевра, средствами фантазии соединял несоединимое в художественном пространстве.

Звук в новой музыке перестает быть фиксированной единицей. Для композитора второй половины XX – начала XXI вв. звук это нечто особое. В фокусе внимания внутреннее пространство звука, постижение которого становится возможным благодаря развитию технологий и открытиям электронной музыки, благодаря чему, говоря словами композитора спектральной школы Ж. Гризе, мы сегодня можем «слышать микромир звука макрофонически» [40, с. 311]. Принимая акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала целостной музыкальной композиции, французский спектрализм ориентировался на принципы так называемого «лиминального письма» (от латинского *limen*, порог), апеллируя к психологическому уровню восприятия. Лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии, составляют в спектрализме звуковое пространство. Первичен звук, его развитие во времени, «внутреннее звуковое пространство», так как в данном контексте он отправная точка, а не конечный результат. Построение внутреннего звукового пространства сегодня является первым и наиболее важным этапом композиторской работы и не только применительно к спектрализму, но и в отношении других направлений и персоналий новой музыки.

Творческая концепция С. Шаррино основывается на пространственном восприятии звука и особой композиторской стратегии предварительного построения графического эквивалента звукового пространства, определяющего как намерения композитора, так и рычаги восприятия слушателя. В центре концепции оказывается понятие «фигура», о которой было немало сказано выше. Она служит становлению двух фундаментальных идей: соответствия фигур когнитивным структурам, благодаря наличию универсального биологического характера и следования принципу исторической и художественной универсальности. «Трансцендентные условия» восприятия индивидуума, обработка информации сегодня находятся в фокусе исследовательских интересов, обнаруживая точки пересечения между искусством (и в том числе музыкой) и когнитивистикой. Художественная интерпретация С. Шаррино базируется на принципе ментальной репрезентации фигур, идентичных по своей сути, как в области архитектуры, изобразительного искусства, декоративно-прикладного, так и в музыке. Удержание в памяти фигур – основополагающая когнитивная стратегия для Шаррино. В основе этой стратегии лежит пространственное мышление. Он оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями, обосновывая свою теорию развития музыкальной композиции на предварительных схемах – звуковых картах. В соответствии с *Carte de suono* композитор планирует «руководство музыкальным восприятием» и, полагает Шаррино, он не единственный, кто мыслит подобным образом. Однако в отношении других авторов, которые не предваряют своему сочинению подобную карту-схему, она присутствует на первом этапе планирования сочинения, и как полагает С. Шаррино, становится тайным закадровым руководством звуковой диспозиции. Он воссоздает звуковые карты аналогичные собственным, и, комментируя творчество других композиторов, обнажая исходный первоначальный пространственный замысел, заложенный в произведении автором.

С. Шаррино поэтично говорит о кардинальных различиях между «арифметикой», являющейся для него символом сериализма – и «геометрией», характерной для мышления постсериализма, которая, в свою очередь, конечно, хоть и является ветвью арифметики, но используется для представления естественного соответствия между концептуальной организацией идеи и программируемым эффектом восприятия.

Геометрия понимается как естественная, так и арифметическая, в то время как сериальные процессы – как нечто искусственное и неорганичное. Принимая во внимание, что арифметические средства руководства музыкальными параметрами и структурами в геометрии измеряют и контролируют формы, формы восприятия, пространственные взаимоотношения и возможные контексты. Другими словами, «геометрическое» использование чисел и упорядочивает и описывает их. Влияние изобразительного искусства в целом было решающим для С. Шаррино с юности, когда он совершил быстрый переход от фигуративных форм к абстрактной живописи, то сосредоточил свои силы на сочинении музыки. Его первые партитуры были созданы в графической форме и вскоре после этого либо переписывал их в тради-

ционные обозначения. Однако, графические обозначения (С. Шаррино называет их *Diagrammi Di Flusso*, «диаграммы потока») имеют решающее значение для его творческого процесса. Композитор начинает импровизационный (то есть интуитивный) процесс редактирования на протяжении всей разработки диаграмм, что делает композиторскую работу перформативной, а не просто проективной. Композитор использует диаграммы в качестве виртуальных концептуальных инструментов. Можно выделить три типа диаграмм: символические, геометрические и промежуточные. Символические диаграммы сами по себе могут быть «музыкальными» или «математическими», означая соответственно, то, что они могут состоять из музыкальных символов. Геометрические диаграммы содержат фигуры, которые представляют общее восприятие слушателем [158, р. 33]. Промежуточные диаграммы смешивают аспекты обоих вышеуказанных. Важно не ограничиваться представлением об этих звуковых объектах на основании того, как они проявляются в повторении в качестве знаков.

Представим все три типа шарриновских диаграмм поочередно:

- Символические диаграммы сами по себе могут быть и «музыкальными», и обозначаются, соответственно, как музыкальными символами, так и математическими знаками.

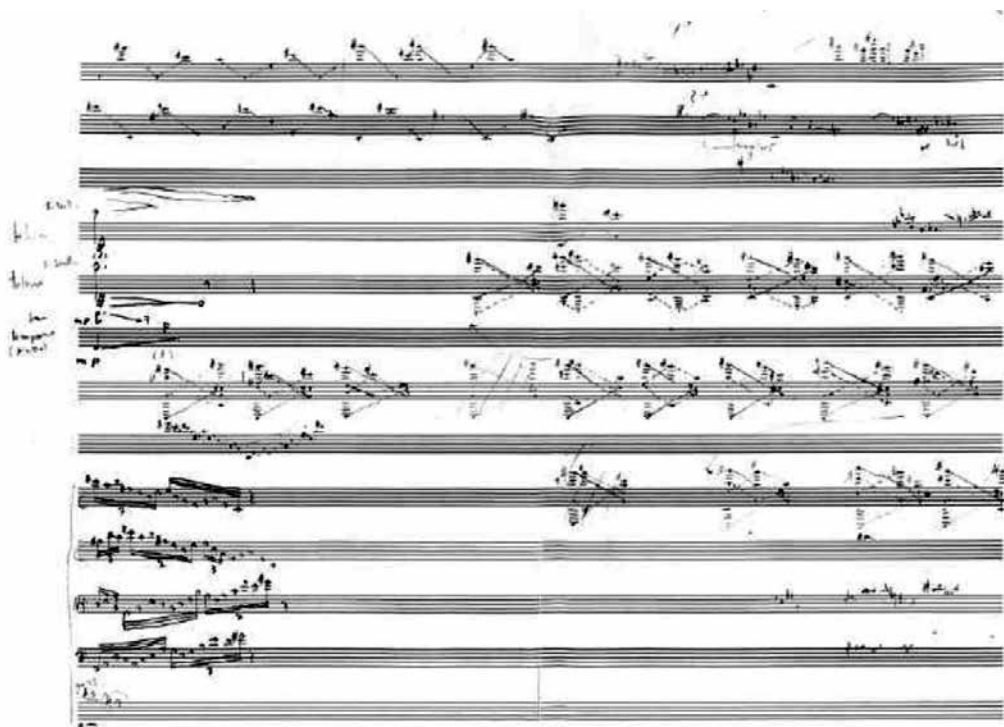


Рис. 33. С. Шаррино. Диаграмма к *Quaderno di strada*

- Геометрические диаграммы, содержат геометрические фигуры, которые представляют общее восприятие и определяют перцептивные рычаги слушателя.

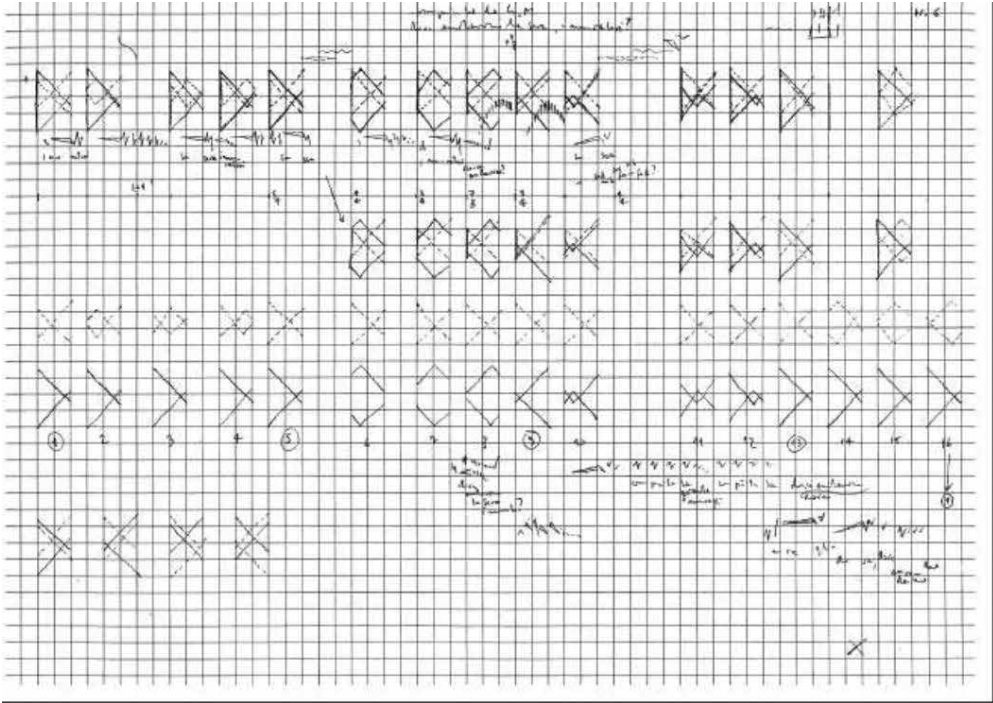


Рис. 34. С. Шаррино. Диаграмма к *Quaderno di strada* (2003)

- Промежуточные диаграммы, смешивают аспекты обеих диаграмм, включают в себя определение и представление «звуковых объектов».

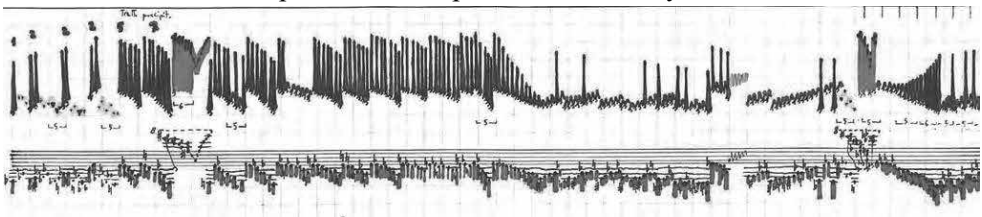


Рис. 35. С. Шаррино. Диаграмма к *L'eco delle voci* (2017)

В авторских диаграммах Шаррино мелодические движения и динамика развития фигур отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под ними. Находясь в середине пути от замысла к воплощению, между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макроструктурой произведения, так же как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим эти фигуры во времени.

Carte de suono – это и форма контроля над звуковой графикой и композиционный элемент, характеризующий обобщенное восприятие, в котором общее видение картины преобразуется в детализированное посредством постепенных интерполяций. Такой подход подразумевает языковую трансформацию преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. В соответствии с этими особенностями музыка С. Шаррино требует не только концентрации внимания на микроскопических звуковых эффектах, а еще и трансформации традиционных слушательских ожиданий: отмены поисков традиционной формы, диалектики значений.

Ж. Гризе создавал свою музыку посредством спектрограмм, которые не имеют ничего общего с цветом, но работают с физической композицией звука. Звуковые карты – это система своего рода пространственных блок-схем, которые иногда являются графическими, иногда символическими, буквенными или числовыми, в зависимости от того, что следует построить. «Для меня это больше метод планирования, чем контроля; движение в пустоте. Вы должны создать то, что еще не существует, тогда, когда вы создали это, вы также можете управлять им. Например, была диаграмма, которая работала очень хорошо, потому что она была синоптической» [281].

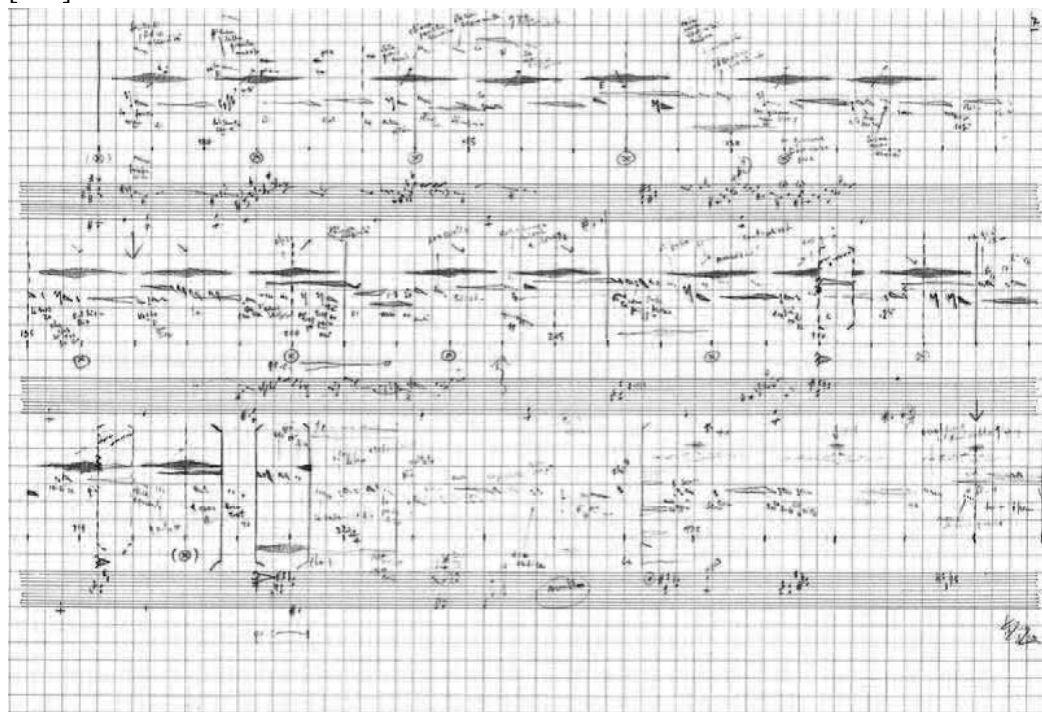


Рис. 36. С. Шаррино. Диаграмма *La nuova Euridice secondo Rilke*
(«Новая Эвридика» по Рильке)

Общеизвестно, что в качестве источника идей, Шаррино выделял творчество двух итальянских художников Альберто Бурри (1915–1995) и Лучо Фонтана. Подход к звуковому материалу композитора, аналогичен художественным концепциям Бурри и Фонтана. Шаррино полагает, что материал и структура обладают скорее пространственными, а не грамматическими функциями. Именно в связи с этим, его предварительные эскизы – звуковые карты носят характер пространственного планирования звукового материала и его развития.

Идея пространственного представления материала выдвигается композитором в контексте описания свойств кинематографической модульности двух картин: «Три наброска к портрету Люсьена Фрейда» Фрэнсиса Бэкона и «Письмо» Альберто Бурри 1969 года. Для композитора Бурри служит примером натуралистической концепции, воплощенной в абстрактном искусстве. Художник является представителем так называемых «иноформенных» художников (от французского *informe* – бесформенное). В 1946 году понятие «иноформенный» использовал Дюбюффе, а в 1951 М. Тапье трансформировал его в *informel* (информель) неформальное, неофициальное. Бурри выносит холст в трехмерное пространство, используя мешковину, жженое дерево, ржавый металл и пластик в качестве замены классического холста. Восприняв со всей серьезностью ассоциативный потенциал этих материалов, художник работает с их текстурой и фактурными свойствами. Трехмерность у А. Бурри заменяет собой двумерное пространство за счет сжатия материи в различные складки, уплотнения самого тела холста. Полотно становится своего рода атрибутом хроники событий: продырявленная, или прожженная, с кроваво-красными следами мешковина – проявление послевоенного посттравматического синдрома. А. Бурри. Служивший в годы Второй мировой войны военным врачом художник начал заниматься творчеством, находясь в плену. Свои последующие работы, созданные уже в послевоенное время, он посвятил отражению пережитого. С 1949 года он создает абстрактные картины-объекты, в которых он использует с облитую краской мешковину, затянутую местами пленкой. В его полотнах традиционный холст заменяют холщовые мешки, используемые в то время для перевозки американских товаров в Италию, – маркировки и этикетки американских транспортных компаний нередко проступают на поверхности картин. Отношение к текстуре материала для художника подобно макросъемке, фиксирующей все изломы и надрывы, максимально приближенной к фрагментированному объекту, выхваченному из общей картины, демонстрирующей суть произошедшего.



Рис. 37. Альберто Бурри. «Черный пластик» (1963)

Анри Бергсон в своей работе «Творческая эволюция» утверждает, что «самое прочное из внутренних состояний – зрительное восприятие внешнего неподвижного предмета. Пусть предмет остается тем же самым, а я смотрю на него с одной и той же стороны, под тем же углом, в один и тот же день: все равно то, что я вижу сейчас, будет отличаться от того, что я видел только что, хотя бы уже тем, что оно стало на мгновение старше. Здесь присутствует моя память, которая и толкает что-то из прошлого в настоящее» [86, с. 24-27]. В 1980-х годах художник создает произведения в области лэнд-арта в городе Джабеллина на Сицилии, покинутом жителями в 1968 году после землетрясения. Большую часть старого города А. Бурри покрыл белым бетоном площадью около 300х400 метров и назвал эту лэнд-арт-композицию Grande Cretto.

В художественных композициях А. Бурри, несмотря на материальную приземленность их исполнения, всегда явственно ощущается пространственность, не заложенная в них изначально, проявляющая себя в тех испытаниях, которым подвергается материя. Почти физическое вживание в материю картины делает процесс осмысления ощутимым для реципиента. Шаррино пишет о «чистом, жестоком и одновременно жертвенном жесте А. Бурри», который провоцирует реципиента. «Бурри избирает заведомо гетерогенные материалы обломки повседневности, из

которых один представляет дискретное пространство, а другой аллюзивное» [248, р. 135]. Аскетизм Фонтана Шаррино противопоставляет буйству страдающей материи Бурри. Художник, по словам Шаррино, наглядно демонстрирует, как черный цвет может поглощать или отражать свет; сколько энергетической мощи содержится в красном и определяет его как «великого мастера ослепления и прозрачности» [248, р. 136]. Несмотря на сохранение некоторых первичных геометрических форм и создание различных стилизаций, художник приходит к языку эмоций. А. Бурри перекрывает абстрактные цветовые поля материи, наделяя магическими свойствами самые незначительные предметы. На полученных таким образом поверхностях рельефах, различия в уровне, травматические разрывы, отверстия в других измерениях, делают искореженные материалы настоящими героями живописи. С пластмассой, внедряющейся в текстуру А. Бурри, «мы встречаем полифонию поверхностей и форм, спроектированных отверстиями путем вычитания» [248, р. 136]. Возвращение к материи у А. Бурри – аналогично движению музыканта от звука к тишине, в поисках обновления звукового. Обновленная музыкальность, к которой приходит Шаррино это открытие одной из бесконечных возможностей прочтения текста. Молчание – первоначальный материал – холст, с которым работает А. Бурри.

Второй итальянский художник, на которого ориентируется С. Шаррино в своей творческой и рецептивной концепции — Лучо Фонтана, также работавший с поверхностью холста, стремившийся доказать его условность. Он делал на холстах всевозможные надрезы и отверстия, разрывал их. Холст, аналогично его роли в композициях А. Бурри, становится главным действующим лицом, главным событием и атрибутом творческого почерка Л. Фонтана. Освободив холст от предметно-изобразительных свойств, Л. Фонтана прорывает его, создавая отверстия различных конфигураций: круглые, треугольные, четырехугольные, продолговатые. Вызывая ассоциации с черными дырами, отверстия кажутся всепоглощающими, где, внутри этой гравитационной бездны происходит изменение свойств, как пространства, так и времени. Через разрезы Л. Фонтана выходит за пределы физически плоской картины, создавая иллюзорное пространство.

В «Белом манифесте» 1946 года Л. Фонтана утверждает невозможность останавливаться на простой живописной абстракции, так как такое искусство не соответствует потребностям ныне живущего человека, требуя изменения, как по существу, так и по форме. Для достижения этого необходимо преодолеть границы, позволив живописи, скульптуре, поэзии и музыке сосуществовать в едином пространстве. Зацикленные на себе, они обречены на вымирание. Л. Фонтана полагает, что Новому искусству следует развиваться в четырехмерном пространстве. Декларации «Белого манифеста» Л. Фонтана созвучны развитию идеи Фигуры у С. Шаррино: «Эпоха барокко подтолкнула нас в этом направлении и представляет его как непревзойденное величие, в котором пластика едина с идеей времени: фигуры буд-

то бы покидают пространство и продолжают воспроизводимые ими движения в пространстве» (140). Одну из причин развития идеи пластики фигуры во времени в эпоху барокко Фонтана видит в открытиях физических законов того времени: «движение является имманентным условием существования материи».

Связь цвета и звука в природе, обусловленная материей способна дать целостность новому искусству, где объемный цвет создает различные пространственные формы, а звук, производимый при помощи музыкальных инструментов, не создает «требуемой широты ощущений» – полагает Фонтана. Особые пространственные конфигурации позволяют действовать синхронно, соединяя изобразительное искусство и музыку [140]. Эта идея единства видов искусств, интерпретирующих действительность посредством различных пространственных конфигураций фигуры, лежит в основе творчества Шаррино. Композитор в рамках своей натуралистической парадигмы мышления создает особые пространственные ситуации, позволяющие кардинальным образом изменить взгляд на реальность. «Моя концепция звука происходит в феноменологической и антропологической интроспекции. Я здесь и сейчас: что я слышу? Все мои сочинения рождаются из этого вопроса» [277, р. 201]. Таким образом, Шаррино открывает свои идеи для семантических, психологических и перцептивных трансформаций.

Сегодня в композиторской практике мы нередко видим предварительное осмысление композитором звукового пространства, которое композитор проектирует в визуально-графической форме. Диаграммы, которые использует в своем проектировании композитор в качестве пред-композиционной реализации, выполняют функции проекции произведения в визуальное пространство, которое делает возможным охватить звуковые события одним взглядом и держать их под контролем, создавая возможности видеть композицию на макроуровне. Таким образом, творческий процесс предполагает разработку соответствующего символического языка с помощью серии графических символов, которые расположены в пространстве в соответствии с определенной заранее системой координат, предполагающей возможность глобального видения акустических событий. Так работает композиторская стратегия С. Шаррино. Первичные представления звуковых объектов и их последующего становления в звуковом пространстве музыкальной композиции проектируются через *carte da suono*.

В «Белом манифесте» Л. Фонтана, декларируя несоответствие современного музыкального инструментария необходимому объему звучания, говорит о том, что в силу этих обстоятельств, звуковой образ может быть создан только средствами «подвижной пластической субстанции»: пространственная диспозиция будет способствовать созданию динамичных образов через их синхронное взаимодействие. «Материя в движении демонстрирует свое повсеместное и вечное существование, разворачиваясь во времени и пространстве и, по мере того, как она меняется, принимая различные экзистенциальные состояния» [140]. Основным фактором твор-

ческой концепции, как у Л. Фонтана, так и у Шаррино, определяемой нами как спационализм, становится жест первичный импульс становления звуковой и художественной материи во времени и пространстве. С. Шаррино использует индуктивный метод в обоих направлениях: он рисует звуковые карты, приступая к музыкальному анализу, сравнивает их с произведениями изобразительного искусства, создает предварительные «*carte da suono*», распределяет факторы руководства восприятием, и только затем приступает собственно к созданию партитуры. «Каждый оттиск реальности – это нечто гигантское и микроскопическое в один и тот же момент – его создания. Побочные объекты вторгаются в нас, они становятся нашим миром и с этого момента не существует времени в отдельности, не существует границ внешнего и внутреннего» [277, р. 189]. В искусстве необходимо примирить противоположности: звук и тишину, так же как и в реальной жизни приходят к равновесию жизнь и смерть [278, р. 189].

Диаграммы, благодаря синтетической символике «знаковых» последовательностей, распределяют звуковые элементы во времени, позволяя визуализировать с одного взгляда то, что может занимать несколько страниц.

Звук в трехмерной пространственной диаграмме – это важнейшая часть творческого процесса композитора, однако это не единственное его руководство к написанию пьесы: второй важной ступенью является описание, которое он предвещает изданию партитуры. Эти описания, также имеющие название «*carte da suono*», опубликованы в композиторском сборнике подобных описаний во временном промежутке с 1998 по 2001 гг. После исследования пространственных характеристик и поэтического сюжета для композиции С. Шаррино приступал к конкретизации замысла в написании партитуры. Это не выбор соответствующих звуков и не декорация звукового пространства, но его построение через создание новых звуков [277, р. 189].

В диаграммах мелодические движения и динамики фигур отделены от точного указания высот, и в случае необходимости фиксируются в досягаемости, начерченных непосредственно под фигурами нотных строчек. В середине пути между акустической диаграммой и ее микроструктурной реализацией оказывается отображение параметра времени, организующего фигуры.

Эффект визуализации делает очевидной волновую метафору формы. Нотный стан, помещенный внизу каждой системы – удобный инструмент для конкретизации замысла. Принцип мышления С. Шаррино характеризует возможности трансформации материала, множественность трактовки времени и его децентрализация: растяжение, сжатие, «врезание окон», что наглядно демонстрирует топологию развития звукового континуума. Этот макроуровень комплексного звукового объекта, представленного графически, отражает стремление композитора к надзвуковому пространству и «эффекту поверхности».



1.4. Оперное творчество Сальваторе Шаррино

1.4.1. «Невидимое действие»:

Закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге»

На сегодняшний день список работ для театра С. Шаррино насчитывает четырнадцать опер. Под этим списком невозможно подвести черту, так как живой творческий процесс, постоянно пополняет его. Композитор объясняет свою приверженность к оперному жанру тем, что именно музыкальный театр реализует социальную функцию гораздо большего воздействия на общество, чем простая концертная ситуация. В одном из интервью он говорит об этом следующее: «я хочу изменить мир, и моя музыка – это подтверждение трансформации, а театр – самая мощная машина, какая только может быть! Измени в первую очередь себя, если

этого не получится, то лучше ничего не менять. Если вы создаете музыкальный театр, где музыка становится драмой, то она не работает. Музыка должна быть особым языком» [276].

Первая в ряду произведений для музыкального театра – опера «Амур и Психея» 1973 года. Далее следуют: зингшпиль *Aspern* («Асперн») (1978), *Cailles en sarcophage* («Перепела в саркофаге») (1980), *Lohengrin* («Лоэнгрин») (1984), *Vanitas* (1987), *Perseo e Andromeda* («Персей и Андромеда») (1992), *Luci mie traditrici* («Лживый свет твоих очей»), *Infinito nero* («Черная бесконечность») (1998), *Macbeth* («Макбет») (2002), *Da gelo a gelo (Kälte)* (2008), *La porta della legge – quasi un monologo circolare* («У врат закона» – квази-циркулярный монолог) (2008), *Superflumina* (2010), *Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)* («Я вижу тебя, я чувствую тебя, я теряюсь» («В ожидании Страделлы»)) (2017) и, наконец, замыкающая на данный момент этот ряд, еще ожидающая постановки, опера *Il canto s'attrista, perché?* («Почему любят петь?») (2019).

Каждое из четырнадцати перечисленных произведений, отнесенных композитором к оперному жанру, ярко индивидуально и уникально как с точки зрения выбора литературного первоисточника, так и с позиции работы с либреттистом (или композитора в качестве либреттиста с самим текстом). Для первой оперы композитора *Amore e Psiche* (Амур и Психея) (1973) либретто создал поэт Аурелио Пес. Их тандем не предусматривал реального сотрудничества композитора и литератора, так как каждый работал самостоятельно, и композитор имел уже готовый текст. Затем, в «Асперне» и в «Перепелах в саркофаге» проблема сотрудничества все же проявила себя, так как либретто — результат совместного творчества режиссера с либреттистом. У композитора возникала необходимость переработки текстов и в работе над некоторыми симфоническими произведениями. Так, например, он решил использовать текст, в композиции *Flos florum, ovvero le transmazioni della materia suore* («Цветок: трансформации звуковой материи») (1981), где фрагменты тибетской «Книги мертвых» смешаны с текстами Анаксимена и Дамбаттиста Марино, а также с текстами из Библии.

В интервью музыковеду Д. Винаи, С. Шаррино объясняет принципы своей работы с текстом следующим образом: «...существует готовый текст, который дает мне стимул для создания какого либо произведения для театра. Далее следует его детальная переработка, управляемая автономной фазой воображения, когда существующий текст оказывается практически разрушенным, потому что новая идея должна действовать как импульс к развитию, а уже существующий текст как материал для последующих вариаций. Я полностью игнорирую исходный текст и переписываю его согласно моей идее. Конечный результат весьма сложно сопоставить с оригиналом. В конце концов, одна из самых интересных практик, позволяющих мне проявить глубокие механизмы музыкального театра, – это эмуляция. Если эта практика очевидна на ранних этапах существования искусства, или в определенные периоды, такие как эпоха Возрождения, то эмуляция, как соревнование с великими

художниками, должна существовать и сегодня в мастерской художника [310, s. 51]. Композитора в первую очередь привлекают две основные возможности, заключенные в создании произведений для музыкального театра. Это уже описанная выше эмуляция (своего рода соревнование с литературным первоисточником) и симуляция – «порождение моделями реального, лишённого происхождения и реальности, гиперреального» [27, с. 25].

Идея отражения исходной модели и ее многократной ре-интерпретации, увеличивающей расстояние до постепенной утраты четкости очертаний и размытия образа, весьма привлекательна для С. Шаррино. Игра в театре игра сама по себе есть имитация, а актер – имитатор. Имитатор отражает образ, пропуская его через себя, в связи с чем, и отражение не всегда соответствует оригиналу. «Отражение без сходства», в качестве одной из ключевых идей творчества Шаррино, воплощено в концепте зеркала. Зеркальный мир средствами звуковой оптики реализуется через художественный концепт анаморфоза, создающий пространственные искажения через иллюзию сходства.

Музыка С. Шаррино основывается на интерференции между различными пространственно-временными состояниями одного тот же объекта. «Она существует в саморефлексии памяти, которая является средой для соединения различных пространственно-временных измерений объектов. Ментальное пространство слухового восприятия вызывает непрерывные метаморфозы в объекте, который в действительности остается неизменным» [172, р. 49].

Внушительный список произведений для музыкального театра, свидетельствует в пользу того, что, отчасти, опера интересна С. Шаррино, как любому итальянскому композитору. Интерес к опере поддерживается возможностью через контрапункт текста и музыки реализовать «зримое» и невидимое. Следует также сказать, что ряд инструментальных сочинений Шаррино, не созданных для сценического воплощения, все же имеет опосредованное отношение к опере. Таков цикл для флейты соло *L'opera per flauto* (2005). Тщательно продуманный звуковой мир этого цикла Шаррино реализует через использование расширенных техник игры на флейте, которое не имеет аналогов во флейтовом репертуаре. Каждая из пьес, имеющая яркое образное название, основывается на лиминальном (пороговом) принципе. Так *All'aure in una lontananza* (1977) исследует границы звука и тишины. «Гермес» (1984) также оперирует лиминальными (пороговыми) звуками, однако с позиции переходных флейтовых звуков, где материал находится на границе между спокойной вибрацией и агрессивным тремоло. *Canzona di ringraziamento* (1985) – это ария, требующая от флейтиста умения балансировать на грани вокалиста и концертмейстера. Несмотря на отсутствие, как сюжета, так и, собственно, текста, *L'opera per flauto* весьма театральна. Это «невидимое действо» аналогично тому, что происходит в произведениях для музыкального театра Шаррино [96, с. 64].

В какой-то мере даже ранняя одноактная опера 1973 года *Amore e Psiche* показательна для творчества композитора. Эта первая работа в оперном жанре, по его словам, была самой трудной, и, в то же время, лучшей, из того, что он в тот момент сделал. В ней он понял, что преобразование тембра не является чисто колористическим, оно, скорее, связано с физической конституцией вибраций и поэтому имеет гораздо большее отношение к химии. В этой опере композитор впервые использовал «звуковые карты» – диаграммы, которые, с его точки зрения, предполагают логику, а не арифметику, подобную той, которую применяли композиторы, работавшие в рамках сериального метода. И этот геометрический проект пространства носит характер почти телесного конструирования звука, как живого биологического объекта. Если композитор проявляет сконцентрированное внимание к тембру, то этот фактор является определяющим аспектом.

Персонажи оперы *Amore e Psiche* подобны двум полюсам личности: единого и, в то же время, амбивалентного «Я». В опере семь действующих лиц: Психея (меццо-сопрано), две сестры Психеи (сопрано), Амур (контртенор) и четыре фантастических существа (Человек-саламандра, Человек-бык, Человек-дерево, Проросший картофель). Партитура одновременно символична и абстрактна, а тема двойственности «внутреннего» и «внешнего» в ней играет немаловажную роль. Опера начинается с продолжительного монолога Психеи перед зеркалом: двойственность отражения и объекта проецируется на область музыкальной формы. Эта проекция осуществляется через канонические имитации в вокальных и оркестровых линиях. Звуковой материал создает ощущение замороженного времени и замершего акустического пространства, располагающегося где-то на границе реального и иллюзорного. Воображаемое пространство позволяет композитору прибегнуть к сознательному искажению традиционных форм, представленных контурами без наполнения. Далее – тремоло, трели и резкие интервальные скачки. Элементы, присутствующие в вокальных партиях сестер Психеи, далее становятся отличительной чертой взаимодействия декламации с вокалом. Названный принцип сопряжения также присутствует в «Асперне» – следующей опере Шаррино.

Вторая опера Шаррино «Асперн» (1978) основана на тексте Генри Джеймса и фрагментах либретто Лоренцо Да Понте «Женитьба Фигаро». Повесть Джеймса «Письма Асперна» – это история публициста, занимающегося исследованием творчества другого писателя. В основе повести – тема сложных взаимоотношений художника и общества, столкновения европейского культурного сознания с американским. Она – о противоречиях отдельного человека и социальных стереотипах; восприятию мира в рамках «книжного» и индивидуального опыта. Через фрагментированные элементы либретто Лоренцо да Понте Шаррино комментирует историю Джеймса. В дальнейшем, в 1987 году, композитор сделал из оперы сюиту, которая стала весьма часто исполняемым сочинением.

Сюжет оригинала, то есть романа Джеймса, был рассказан автору братом писательницы *Вернон Ли* (настоящее имя – Вайолет Паже) [276]. Это повествование о жизни капитана Эдварда Силсби, искусствоведа из Бостона, боготворившего писательский талант Шелли, и внезапно узнавшего, что восьмидесятилетняя мисс Клара Мэри Джейн Клэрмонт, некогда любившая Байрона, хранит в своем доме коллекцию писем Шелли и Байрона. Силсби разрабатывает хитроумный план, чтобы заполучить письма. Поскольку пожилая женщина проживает совместно с пятидесятилетней племянницей, не богата и, потому вынуждена сдавать в аренду несколько комнат своего дома. После смерти мисс Клэрмонт-старшей главный герой, одержимый идеей заполучить письма, решает приударить за племянницей. Чтобы не вызвать подозрений, он является в дом и представляется американским путешественником, якобы, мечтающим снять квартиру с садом (а сад в Венеции – редкость). Реальная история легла в основу сюжета, «Писем Асперна» Джеймса и привела к смене персонажей. Тетя и племянница получают новые имена Джулианы и Титты Бордоро. Американский поэт, персонаж ранее вообще не существовавший, (мыслимый в качестве воображаемого современника Байрона), получает у Генри Джеймса имя Асперн. Очевидно, что текст Г. Джеймса привлек композитора не только обаянием сюжетной канвы, но и возможностями введения интертекстуальных ссылок. Перспектива воплощения на оперной сцене постмодернистских аллюзий, проходящих «красной нитью» через текст Г. Джеймса оказывается весьма привлекательной. История разыгрывается тремя актерами (вокалистами); старую тетю играет ребенок. Камерный оркестр намеренно удален от событий, происходящих на сцене, но он помещен не в традиционную оркестровую яму, а располагается на авансцене.

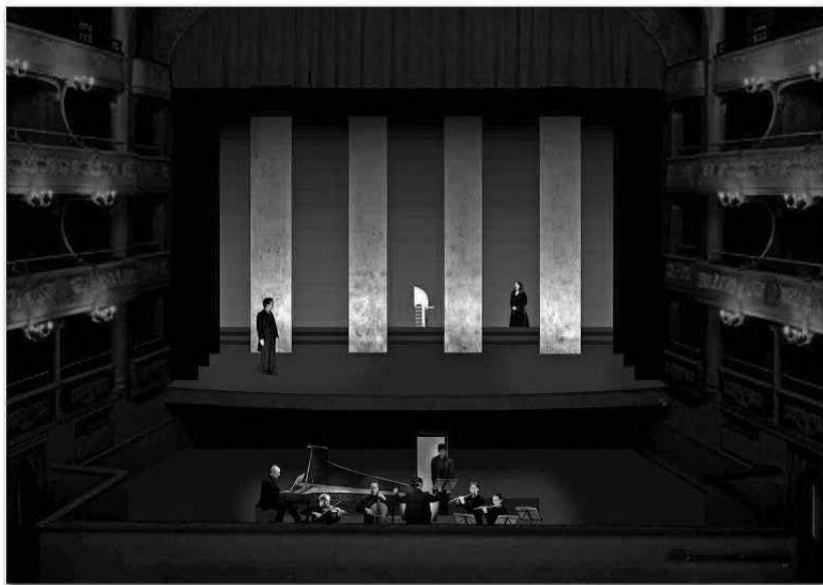


Рис. 38. Сцена из оперы С. Шаррино «Асперн» в постановке театра *La Fenice*

В 1978 году, в рамках 41-го фестиваля «Maggio Musicale Fiorentino» композитор Сальваторе Шаррино, режиссер и либреттист Джорджо Марини и художники Паскуале Гросси и Джулио Риселли представили оперу «Асперн». Несмотря на то, что текст либретто фрагментарен и в него «инкрустированы» тексты Да Понте, монтажность, присущая ему в том или ином виде, составляет в почти линейную последовательность эпизодов, существующую параллельно развитию сюжета Джеймса. Это создает межтекстовые отношения между повествованием и театральной пьесой. Таким образом, реализуется смысловая игра, основанная на совпадениях и расхождениях, символических дифракциях и разобращениях.

Говоря о литературном первоисточнике оперного либретто (романе Джеймса), невозможно удержаться от ассоциаций с «Поворотом винта» Бенджамина Бриттена. Идея, составляющая логический стержень оперы, также кажется знакомой: есть две параллельные реальности, которые, тем не менее, все же пересекаются (живые люди и призраки). Речевые диалоги, принцип вариационной формы, реализующей драматическое и музыкальное развитие у Бриттена; взаимоотношения между музыкой («драматическим окружением») и собственно «музыкой»; двойственность мира взрослых и детей, возникающая как в «Повороте винта», так и в «Асперне»... Сюжет «Асперна» вызывает еще одну яркую ассоциацию с «Пиковой дамой» Чайковского. Одержимость главного героя поисками писем Асперна, который не останавливается ни перед чем, аналогична двойственности отношений Германа с Лизой и Публициста с Титтой.

В «Асперне» Шаррино прибегает к quasi-цитированию музыки Моцарта. Возникает аллюзия на арию Сюзанны *Deh, vieni, non tardar o gioia bella (Le nozze di Figaro)*, которая также звучит в саду, вызывая аналогии места (сада), времени (вечером). Ссылка на Моцарта создает иронический разрыв, так как влюбленность Сюзанны в Фигаро противопоставляется увлеченности главного героя Асперна расследованием деталей таинственной переписки. Цитата из арии Керубино *Non so più cosa son, cosa faccio (Le nozze di Figaro)* используется в «Асперне» в сцене прощания. В ней главный герой испытывает чувство потерянности, узнав, что драгоценная для него переписка писателя была уничтожена, при том, что он был почти у цели, сделав для этого предложение женщине. Ирония через цитирование проявляет себя также чисто инструментальных сценах: в первых тактах увертюры слышны ритмические контуры начала «Женитьбы Фигаро».



Рис. 39. С. Шаррино. *Aspern, Ouverture*. Такты 1–4



Рис. 40. В. А. Моцарт. Увертюра к опере «Женитьба Фигаро». Такты 1–3

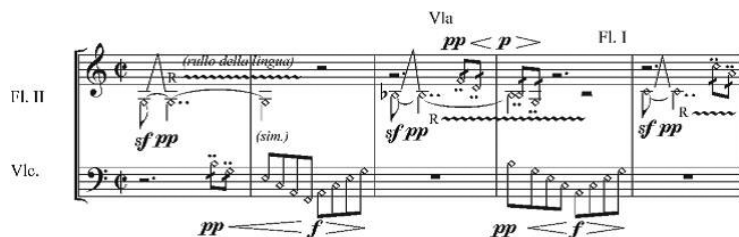


Рис. 41. С. Шаррино. *Aspern, Ouverture*. Такты 17–21



Рис. 42. В. А. Моцарт. Увертюра к опере «Женитьба Фигаро»

Те же фрагменты увертюры появятся затем в финальном *Presto*, где динамическое преобразование делает звучание едва слышимым, почти иллюзорным.

qui si apre la porta

p *Molto ritenuto*

Fl. I
Fl. II

Lastra

Vlc.

Via

pp

più p. poss.

la porta si richiude

Рис. 43. С. Шаррино. *Aspern*, п. 5, такты 4–9

Пересматриваются традиционные отношения между музыкой и тишиной: мимолетный оркестровый шепот играет на флажолетах. Это захватывающее изображение подавляющей жизненной энергии, которая обитает даже в неодушевленных предметах. Звучание нарочито прерывается, когда дверь открывает и закрывает один из двух актеров.

Призрачное присутствие музыки Моцарта обнаруживается на протяжении всей оперы. Фрагменты «Женитьбы Фигаро» рассыпаются по всей партитуре, вступая в контрапункт с тем, что происходит на сцене. Согласно утверждению С. Шаррино, «Асперн» является в некотором смысле негативной формой театра, которая не отрицает представления, в котором музыка почти уходит со сцены, подчеркивая, тем самым, свою связь с ней. «Асперн» живет диссоциациями [276].

Несмотря на то, что вокальные фрагменты существенным образом отличаются от либретто (например, фрагменты цитирования из Моцарта), их содержание тесно связано с происходящим на сцене. Однако эти дополнительные штрихи, носят характер «невидимого действия» и объясняют скрытый смысл происходящего, производя в ряде случаев морализаторский эффект. Помимо цитат из Моцарта в «Асперне» можно также обнаружить заимствования из более ранних сочинений С. Шаррино, например, из *Capriccio n. 5* 1976 года, а также из *Dodici canzoni da battello* 1977 года, созданных на основе песен венецианских гондольеров XVIII века.

Contraltine

Fl. I
Fl. II

Vlc.

Timp.

- rto va ve mul-to te-ga-ni. (pro-

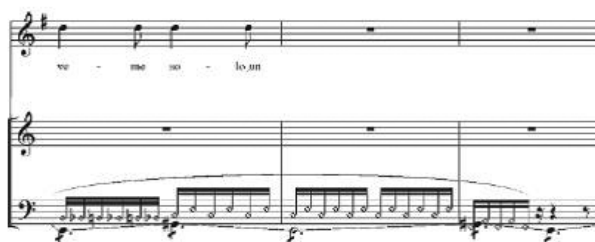


Рис. 44. С. Шаррино. *Aspern*, п. 11, такты 64–69

Музыка звучит при пустой сцене, а когда они появляются, образуется своего рода «окно» из тишины. В сущности, опера завершается тем, с чего начиналась, образуя своего рода палиндромную структуру, в которой эпизоды зеркальны тем, что уже прозвучали.

Наиболее характерной чертой «Асперна», выделяющей оперу из произведений для музыкального театра С. Шаррино, является авторский выбор в пользу постмодернистской ироничной стилизации, существующей на парадоксальной грани монтажности и зингшпиля с номерной структурой. Это, скорее, анаморфоз зингшпиля, представленный на удаленном расстоянии от первичной модели. Увертюра, арии, речитативы, инструментальные пассажи сливаются, образуя своего рода «отголоски прошлого» [276]. Каждая часть номерной, и одновременно монтажной структуры, внешне выглядит почти неоклассической, с аллюзиями на Моцарта. С. Шаррино пишет в аннотации к опере: «Действие рождается из ежедневных жестов (таких, какие можно наблюдать в обычной буржуазной гостиной), часто автоматических, но порядочно изношенных на уровне сознания, расширенных за счет навязчивой повторности. Представьте себе, что бы вы увидели, что стул, который вы собираетесь постепенно отодвинуть от себя, двигался бы замедленно, как во сне. Однако время продолжает течь в обычном измерении. Действие начинается с деформированного отражения повседневной реальности, которая служит навязчивым повторяющимся кошмарным сном. Контурные реальных изображений стираются, сама природа текста поддерживает повествовательность, однако логические планы удваиваются, размножаются и переплетаются. Каждое действие сбалансировано и измерено во всей своей полноте; в центре, в каждом случае, располагается более напряженный эпизод (кульминационный момент); как в первом, так и во втором действиях присутствуют две арии и песня гондольера. Одна служит для открытия действия, вторая для завершения» [276]. Но это не единственное свидетельство зеркального принципа и далеко не единственный случай проявления симметрии в «Асперне». Тем не менее, такая сложность, частью которой становится, в том числе, и принцип раздвоенности, для оперы чрезвычайно важна, так как слушатель способен воспринимать ее неосознанно.

В повествовании, предложения литературного текста дефрагментированы: они постоянно циркулируют между тремя актерами, или между персонажами и их «двойниками» на сцене. Так называемые «двойники» не принимают во внимание возраст или пол: престарелая Джулиана Бордоро и ее племянница Титта озвучивают сказку о маленькой девочке. При этом необходимо отметить, что персонажи, главным образом, озвучиваются разговорными партиями: роль Джулианы Бордоро исполняет девочка: она же – Путешественник, она же – двойник Титты, она же – гермафродит, выполняющий связующую функцию между персонажами, символизирующий личностную амбивалентность героев. Роль Титты поручена актрисе, а не певице. Она же – двойник рассказчика. Рассказчик (он же – единственная вокальная партия – сопрано), не является каким-либо конкретным персонажем. Как уже неоднократно подчеркивалось выше, текст либретто не линейен; он представляет собой коллаж, в который инкрустированы фрагменты текста Генри Джеймса с ариями Лоренцо да Понте, сочетающиеся по принципу аналогий, метафор или напротив яркого контраста.

«Вокальная сущность» оперы почти не проявляется на сцене. Асперн-рассказчик (сопрано) поет среди инструменталистов и выходит на сцену только для того, чтобы исполнить две песни венецианского гондольера, определяемые как автономная «музыка», привлекательная своей идеей раздвоенности и размывания оригинала. Это «музыка в музыке» из «драмы в драме», которая, возможно, есть «призрак драмы в призраке другой драмы» [277]. Так определяет свою идею композитор.

Опера *Cailles en sarcophage* («Перепела в саркофаге», 1979–1980) была написана по заказу Венецианского Музыкального биеннале 1979 года. Название порождает двойственные, но весьма яркие ассоциации: первая – кулинарное блюдо («Запеченные перепела в горшочках»), вторая – связана с египетскими древностями и археологическими раскопками. В действительности, эта остроумная раздвоенность служит третьей идее (скорее, сюрреалистической или же абстрактной), соединяющей первую со второй. Суммируя обе ассоциации, можно сказать, что это опера о мифах культуры массового потребления. Название, вполне работающим на идею масскульта, изначально было подсказано заказчиком оперы. Художественный руководитель биеннале Марио Мессинис решил полностью посвятить театральный раздел фестиваля мифологии. Он был задуман не в качестве копии некой неоклассической модели, символически представленной творчеством Стравинского. Целью, скорее, было «повторное открытие смысла» первичных и архетипических ценностей, как обретение вновь утраченного языка после господства деконструктивистской тенденции 1960-х годов. Речь шла о выявлении мифологических свойств в появляющихся современных мифах в кино, фотографии, новостях.

Среди композиторов, получивших заказ, оказался С. Шаррино. Он работал над этим проектом вместе с либреттистом Джорджио Марини. Жанровое определение оперы крайне сложное: «действие для музея навязчивых идей», опера в 3-х ча-

стях для солистов, актеров и камерного оркестра. Премьерное исполнение отдельных частей оперы состоялось 26 сентября 1979 года в театре Малибран в Венеции, в сотрудничестве с театром Ла Фениче. В окончательной и полной версии премьеры прошла 17 октября 1980 года в венецианском театре Ла Фениче.

Продолжая исследования в направлении воображаемого музыкального театра, *Cailles en sarcophage*, также как и опера «Асперн», становится произведением, «населенным призраками прошлого». Главные герои оперы – крайне разнообразные мифологические персонажи XX века: Сестры Папен – две француженки, убившие 2 февраля 1933 года в Ле Мане жену и дочь хозяина дома (Ланселена), в котором они работали; не нуждающиеся в представлении Марлен Дитрих и Грета Гарбо; знаменитый британский фотограф, икона стиля, художник по костюмам и декорациям, дизайнер интерьеров Сесил Битон, а также Сальватор Дали и его Гала. Если крайне замысловатый замысел литературного первоисточника Джеймса в «Асперне» оправдывал постоянную приостановку событий на сцене, то опера *Cailles en sarcophage* движется в другом направлении. Каждое событие заканчивается отрицанием: действие останавливается и раскрывается вымысел, обман. Остановка вызывает быструю смену визуальных и звуковых образов. С. Шаррино всячески подчеркивает, что это опера – сложнейшая драматургическая конструкция, основанная на кинематографической логике кадрового монтажа. Композитор и режиссер были вынуждены прибегать к экстремальным решениям, которые, так или иначе, представляли большую проблему для постановки оперы. Восприятие слушателя постоянно наталкивается на звуковые ситуации, цитаты, ассоциации, которые, согласно плану композитора, ведут реципиента по ложному следу. Мимесис и метаморфоза становятся ключом к прочтению этого произведения, требующего от реципиента как наличия большого слушательского опыта, так и тонкого интеллекта. Переплетение планов допускает различные интерпретации в силу амбивалентной природы предмета.

Звуковой ландшафт оперы состоит из различных акустических явлений: природных (сверчки, насекомые, сердцебиение, дыхание) и искусственных (звук движения поезда, паровозные гудки). Однако их непрерывные метаморфозы создают иронию двойственности. Сонористические взаимопревращения акустических призраков становятся основным принципом драматургии, открывают путь к произведениям С. Шаррино 1980-х годов; к абсолютно зрелым в выразительном плане «Лознгрину», *Vanitas* и *Luci mie traditrici*. Шаррино говорит о том, что *Cailles en sarcophage* он посвятил Л. Берио, который открыл для него новые способы понимания мифа в музыке [276]. Интертекстуальные перекрестки составили специфику литературной основы либретто *Cailles en sarcophage*. Для истории сестер Папен использованы «Служанки» Жана Жене, тексты Лакана о сестрах Папен и паранойе, фрагменты текста романа «Ночной лес» Джуны Барнс, тексты Вальера Бенямина, а также фрагменты пьесы «Марат/Сад» Петера Вайса; для истории о Марлен Дитрих – фрагменты романа «Шкура» Курцио Малапарте, тексты Жана Жене, Вальтера Бенямина, Жана Кокто. Во введении ко вто-

рому действию использованы фрагменты «Книги будущего» Мориса Бланшо; в третьем акте тексты Мишеля Фуко, Луи Арагона, эпиграф Лакана к очерку об анаморфозе Балтрушайтиса. Каждый использованный текст или фрагмент текста важен описанием что-то, таящегося в глубинах психики человека, проявляющегося в образах мифа (например, сирены), сновидений. Помимо цитат из классики, содержащихся в опере, в создании образов Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Сесил Битон принимают участие фрагменты американских и французских песен, написанных за период 1920–50-х годов фрагментированных, подверженных утонченным преобразованиям и представленных как анаморфозы. Принцип применения цитат в данном случае тождественен принципу, использованному в фортепианной пьесе «Анаморфозы». «Бесполезно раскрывать, какие в ходе работы использовались анаморфные методы. Здесь я работаю как иллюзионист, – утверждает Шаррино. – Здесь важна не столько виртуозность, сколько смысл действия, которое останавливает время, замораживает его течение и превращает в меланхолическую пустыню» [86, с. 24-27].

Обращаясь к образам Дали и Галы, Шаррино воскрешает в памяти реципиента картину «Гала и Ангел Милле, перед скорым прибытием конического анаморфоза», а также другие полотна из этой серии: «Архитектонический «Анжелюс» Милле» (1933), «Археологический отголосок “Анжелюса” Милле» (1935), «Анжелюс. Гала» (1935), «Атавизм сумерек». Известно, что Сальвадор Дали проявлял большой интерес к картине Милле, причем, на то были и ностальгические причины: репродукция картины украшала стену школы, в которой учился художник. Картина побудила Дали к интерпретации ее образов в духе сюрреализма. Чрезвычайная печаль пары во время молитвы стала для него отправной точкой расследования. Обратившись к администрации Лувра с просьбой сделать и прислать ему рентгенограммы полотна, он в итоге выяснил, что первоначально темой картины была не молитва за урожай картофеля, а похороны младенца молодой пары [182, р. 68-69]. Безусловно, что для Шаррино одним из ключевых в названии этой картины стало словосочетание «конический анаморфоз», равно как и цитирование эпиграфа Лакана из текста об анаморфозе Балтрушайтиса в тексте либретто оперы. Гипертрофированный мотив – Гала в виде самки богомола – Дали также заимствовал из своего видения картины французского художника Франсуа Милле «Анжелюс». В тексте либретто оперы тема богомола подчеркнута тем, что в партии Галы использованы также переработанные фрагменты трактата об энтомологии Жана-Анри Фабра. Воплощая, таким образом, фантазии Дали на тему хищнической женской природы, художник по-своему интерпретирует картину Милле, а С. Шаррино превращает этот мотив в анаморфоз, скрытый в цитировании Фабра. В музыке эта тема развивается через проступающие цитаты фрагментированных песен (*Dance avec moi* и *Second hand rose*), звукоподражание треску сверчков, различные шумовые эффекты. Таким образом, восприятие слушателя внезапно проецируется во внешнее открытое пространство сельской местности, где шум поезда сменяется стрекотанием сверчков.



Рис. 45. Сцена из оперы *Cailles en sarcophage* в постановке театра *La Fenice*



Рис. 46. Сальвадор Дали. «Археологический отголосок “Анжелюса” Милле» (1935)



Рис. 47. *Cailles en sarcophage*, Gala

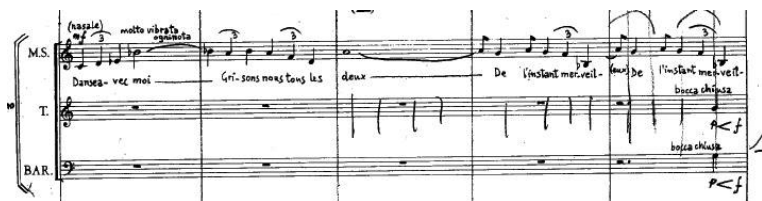


Рис. 48. С. Шаррино. *Cailles en sarcophage*, Gala

Идея обрывков звуков радиоприемника, контрапунктирующим с природным звуковым ландшафтом и репликами героев, в дальнейшем также нашла свое отражение в оркестровом сочинении *Efebo con radio*, о чем заявляет сам композитор: «Идея пьесы *Efebo con radio* была подсказана мне последней сценой из оперы *Cailles en sarcophage*. Память о долгих одиноких вечерах возродилась в ностальгической интерпретации звуков радио, которое поражало с детства мое меланхоличное воображение. Метаморфозы радиовещания были проекцией на форму композиции: постепенное разрушение приводит к тому, что все радиостанции транслируют одну и ту же бессмыслицу. Таким образом, трансформацию старого радиоприемника можно воспринимать как экзистенциальную метафору языка» [282, р. 3].

В *Cailles en sarcophage*, также как и в других операх С. Шаррино прослеживаются черты «звуковой драмы», основывающейся на принципе «невидимого действия». Звуковые образы и их развитие С. Шаррино также представляет в виде

предварительных звуковых карт. В опере трансформация инструментального звука достигает высокой степени натуралистического иллюзионизма, типичного для С. Шаррино. Основу трансформации составляет искусственная имитация знакомых слушателю звуков окружающей реальности (сверчки, ночные гудки, звуки поезда, сирены паровозных сирен, сердечные пульсации, шуршание и щелчки старых пластинок, радиопомехи). Композитор пишет о том, что опера строится на экспериментах с разного рода аналогиями, согласно сюрреалистической идее несоответствия первоначального раздражителя связанной с ним ассоциации [281]. Пространство бессознательного – это пространство свободы, в которое прорывается истинная реальность желаний, страхов и наваждений, таящихся в глубинах сознания.

Отражение этих процессов в музыкальной форме – одна из основных задач С. Шаррино, о которой он неоднократно говорит в своих теоретических работах. Она же составляет основу закадрового руководства восприятием – «невидимого действия», которое соприсутствует всем театральным произведениям композитора. «Каждое событие оставляет мысленный след, который создает ощущение потока, – говорит С. Шаррино. – Рефлексия организует некую параллельную реальность внутри нас. С теоретической и психологической точек зрения моя музыка решает проблему музыкальной формы с позиции процессов повторения, распознавания (узнаваемости в варьировании, того, что фактически определяет специфику музыкального языка). Форма представляет те же самые процессы, которые формируют музыкальную память, подобно ментальному отражению, собирающему фрагменты моей музыки в единую сущность» [281, р. 127]. По этой причине *Cailles en sarcophage* строится на отрицании и постоянных остановках повествования. Метаморфозы сонора становятся основным драматургическим средством, открывающим путь к произведениям С. Шаррино 1980-х годов. Эти идеи обретут полную выразительную зрелость в опере «Леоэнгрин», определенной композитором с жанровой точки зрения как «невидимое действие». В *Cailles en sarcophage* драматургической основой становится зеркальность отражений, которые повторяют ту или иную сцену в вариациях постоянно меняющихся обстоятельств. «Драматургические символы циркулируют внутри сцен, оставляя следы, как тайные неочевидные подсказки» [281, р. 193].

Отвечая на юнговские вопросы «Что есть музыка? Что такое поэзия? Что такое мифология?» [152, с. 8], в своей опере через галерею новых мифологических героев XX века Шаррино создает специфический опыт переживания этих реальностей драматургическими средствами. «Лишь величайшие создания мифологии, – утверждает Юнг, – могут рассчитывать на то, чтобы донести до современного человека, что он находится лицом к лицу с феноменом, который по “глубине, постоянству и универсальности сравним лишь с самой Природой”» [152, с. 8]. Путем сравнения мифологии с музыкой Юнг приходит к мысли, что необходимо наличие

«специального слуха» для возникновения резонанса «сочувственного отклика, изливающегося из глубины души личности» [152, с. 8]. Этот «специальный слух» также востребован и для репрезентации мифов XX века через музыкальные архетипы в опере. И именно на этой основе С. Шаррино выстраивает свойства резонанса.

Согласно указанию либреттиста, опере предшествует известный текст Мориса Бланшо под названием «Пение сирен. Встреча с воображаемым», как кажется композитору, он является руководством к скрытым значениям, содержащимся в *Cailles en sarcophage*: «Сирены, вполне вероятно, и в самом деле пели, но не удовлетворяли, лишь давая понять, в каком направлении открывались истинные источники и истинное счастье пения» [22]. Так же как и пение сирен, изобретательность Шаррино-композитора создает иллюзорное восприятие слушателя, через мимесис и метаморфозы, служащие инструментами для построения зеркальной драматургии.

Метафора навигации, применяемая Шаррино для описания композиторской стратегии в его звуковых картах, – ключ к пониманию контекста эпиграфа из Бланшо о встрече Улисса с сиренами, аналогичной путешествию древнего героя за горизонт бессознательного, определяющего грань между реальностью и воображаемым, звуком из тишины. Шаррино неоднократно утверждал, что представляет музыку в качестве всеохватывающего экстремального опыта, обладающего катарсическими возможностями [277, р. 123]. «Мы говорим здесь как об акустическом аспекте, так и о психическом аспекте. Слушание становится путешествием или рождением: мы внезапно сталкиваемся с самим собой» [277, р. 123]. В опере также фигурирует образ сирен. «Песня сирен», которую мы впервые слышим в начале первого действия (*La notte*), начинается с цитаты дуэта-ноктюрна Норины и Эрнесто *Tornami a dir* (Доницетти, *Don Pasquale* – 3-й акт) с постепенной звуковой трансформацией.

Fl. in sol

I

CL

II

Fg

I

Trb.

II

Perc.

M.S.

Vo

T.

Vo

BAR.

Cel.

I

Viol.

II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp sempre

Lyrics (Soprano):
 (breve dr.)
 ci li de - a - li e
 re
 di qual - li che mo -
 di qual - li che mo -

Lyrics (Tenor):
 ci li de - a - li e
 re
 di qual - li che mo -
 di qual - li che mo -

Lyrics (Bass):
 ci li de - a - li e
 re
 di qual - li che mo -
 di qual - li che mo -

Рис. 49. С. Шаррино. *Cailles en sarcophage, La notte*, такты 4–6



Рис. 50. Г. Доницетти. *Don Pasquale, Tornami a dir che m'ami, atto III*

Пение сирен звучит на палубе корабля в сумерках, когда трое пассажиров наблюдают за ускользящим берегом. В цитате из Доницетти Шаррино оставляет триольный ритм и мелодическое движение. Во 2-м акте образ пения сирен концентрируется вокруг одной из самых сюрреалистических сцен оперы, которой предшествует эпиграф Борхеса из «Книги вымышленных существ»: «Сирена – вымышленное морское животное» [30]. Этот эпизод – фрагмент из романа Курцио Малапарте «Шкура», действие которого происходит в Италии в период с 1943 по 1945 годы. В романе описывается сюрреалистический обед в честь генерала Корка, на котором в качестве изысканного блюда была подана русалка, пойманная в аквариуме. Внешний вид сирены был столь непривлекательным, что гости были в ужасе [115].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для Шаррино язык звуковых символов, действующий невидимо и имеющий характер «закадрового» руководства, образует своего рода метаязык, позволяющий очертить контуры современного мифа через «предметы, чья мифичность до поры как бы дремлет» [12, с. 36].

Миф у Барта заключается в мистификации общества массового потребления с целью скрыть его реальную эфемерную природу, а также исторический генезис и искусственную жизнь под мнимой естественностью. Так, например, «пластмасса – это не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций; пластмасса насквозь пропитана нашей удивленностью чудом, причем это изумление – радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за превращениями пластмассы, он тем самым как бы ликующе скользит по поверхности Природы» [12, с. 40].

В «Асперне» Шаррино уже использовал образ гермафродита, выполняющего функции посредника между персонажами. Он же становится символом двусмысленности и множественности значений, определяющих, в конечном счете, целое. Таким образом, вновь образуется внутреннее сюрреалистическое пространство смысловой игры. Фрагмент текста в либретто, открывающего 3-й акт, посвящен двойственной природе гермафродита Герой (гермафродит) рассказы-

вает историю из врачебной практики Огюста–Амбруаза Тардье (одного из основоположников судебной медицины), изложенную в публикации 1874 года (книге «Медицинско-правовой вопрос идентичности») (Herculine Barbin). В свою очередь, в книге была изложена история пациентка Тардье – Камиллы, покончившей жизнь самоубийством по причине трагического восприятия собственной амбивалентности. В этой сцене С. Шаррино вновь прибегает к средствам анаморфоза, цитируя оптически преобразованный Этюд № 1 ор. 25 Шопена. «Раздвоенность всегда была для меня постоянной навязчивой идеей. <...> Искусство может быть представлено как удвоение реальности, которое, однако, не всегда очевидно: чем выше точность воспроизведения, тем вероломнее обман» [103, с. 32].

Двойственность в *Cailles en sarcophage* лежит в основе соотношения видимого, происходящего на сцене, и невидимого действия; проходит через непрерывную трансформацию, анаморфоз звуковой материи. Так же как и в «Асперне», композитор создает парность образов и персонажей, тем самым, усиливая эффект раздвоенности. В этом размывании границ театральной и звуковой драматургии невидимого действия открывается бездна коллективного бессознательного. Отрицание объективности демонстрирует хрупкость человеческого восприятия.

Трактовка оперного жанра С. Шаррино, основывается на парадоксе видимого и невидимого. Эти две сущности драматургического действия оказываются взаимопроникающими: они меняются местами, проецируются также на уровне слышимого и беззвучного. Этот постоянный взаимообмен «невидимого действия» и происходящего на сцене составляет главную особенность оперного театра Шаррино. На примере двух ранних опер («Асперн» и *Cailles en sarcophage*) можно доказать, что этот прием сформировался буквально в первых же оперных опытах. «Невидимое действие» проявляет себя как проекция внутреннего мира героев. Отсутствие атрибутов внешнего действия, которое обращает на себя внимание и в ранних операх, помогает слушателю сосредоточиться на звуковом пространстве и проецировать его на воображаемые визуальные образы. Позже, в 1980-е годы, С. Шаррино написал оперу «Лоэнгрин» (1984), жанр которой был определен композитором как «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов. В этом произведении он не просто объединяет звуковую картину с действием в единую «магию театра», но сознательно растягивает временное пространство звука, из-за чего минимальное движение в сознании главной героини не проходит незамеченным слушателем.

Таким образом, «Невидимое действие» происходит лишь в воскрешении памяти, где сон, воспоминание или фантазия создают необходимость построения собственного отражения истории слушателем. В оперном творчестве С. Шаррино последних лет эта тенденция создавать «невидимые действия» с тонким психологическим развитием, интертекстуальными ссылками и перекрестками, таинственными образами говорящей на своем музыкальном языке природы, разрастающейся

галерей художественных мифов нового времени, представленных через аллюзии и цитаты, становится основополагающей.

Оттачивая этот метод де-проекции, композитор создает подлинные оперные шедевры, в которых именно музыка и собственно музыкальное действие являются драматургическим стержнем, а текст и драма занимают, скорее, комментирующие позиции, отказываясь от главной роли, уступая ее великой силе музыки, способной выразить и донести до реципиента всю глубину истории.



1.4.2. История Джезуальдо Ди Веноза как оперный сюжет:

Опера *Luci mie traditrici* (Лживый свет моих очей) была написана в 1998 году и поставлена музыкальными театрами Франкфурта-на-Майне, Лиона, Пассау, Вены. В 2008 году она стала самым заметным событием Зальцбургского фестиваля. Сюжет оперы основывается на реальных событиях из жизни композитора-маньериста позднего Возрождения Карло Джезуальдо ди Венозы. Существовая в рамках постмодернистского музыкального театра, Шаррино пытается вернуть опере ее изначальное значение *dramma per musica*.

Тема жизни и творчества композитора позднего Возрождения аристократа – князя Карло Джезуальдо ди Веноза для музыки конца XX – начала XXI веков оказывается необычайно актуальной. Отчасти это можно объяснить неугасающим интересом к его драматической жизненной истории: в 1586 году женился на своей двоюродной сестре Марии д’Авалос, дважды овдовевшей до этого. Вступив в любовную связь с герцогом Фабрицио Карафа, вскоре после рождения сына, она спровоцировала кровавую развязку, превратившую обыденный эпизод в настоящую драму. Считается, что Джезуальдо ди Веноза заманил их в дом ночью с 16-го на 17-е октября 1590 года и жестоко расправился с обоими. В итоге до сих пор неизвестно, совершил ли он убийство любовников сам, или же их убили по его приказу слуги. Вина никогда не покидала его до конца его жизни. Двойное убийство, отвечало социальным нормам того времени и было воспринято как месть чести, и,

несмотря на то, что дело получило большой резонанс и всколыхнуло Неаполь, он так и не был обвинен в убийстве. Именно эта история легла в основу опер А. Шнитке, С. Шаррино, Л. Франческони.

Другой, не менее притягательной для композиторов конца XX – начала XXI веков становится само творчество Джезуальдо ди Веноза. Оно интересно в первую очередь тем, что его музыка составляет скорее исключение из правил своего времени, поражая наших современников смелостью гармонического языка. Его музыка до сих пор представляет загадку для исследователей: до сих пор не сложилось каких-либо объяснений своеобразия гармонии Карло Джезуальдо, которая не сводима существующей систематизации. В его музыке поражают острые гармонические контрасты смены диатоники хроматикой. И. Ф. Стравинский, утверждал, что гармония Джезуальдо «направляется голосоведением, как виноградная лоза шпалерой» [138, с. 212]. Творчество композитора представлено преимущественно вокальной музыкой и оно невелико (инструментальная музыка также присутствует: сохранилась инструментальная гальярда, которая цитируется С. Шаррино). Последние книги мадригалов (V – VI книги) оказываются наиболее интересными с точки зрения соотношения музыки и поэтического текста, а также тем, что авторы этих текстов неизвестны и существуют версии, что они принадлежат перу самого композитора. Одним из таких музыкальных символов становится 17 мадригал *Moro Lasso*⁵.

Ниже приводится список инструментальных произведений, написанных в период с 1990 по 2013 год, в которых цитируются мадригалы Джезуальдо, и в том числе *Moro, lasso, al mio duolo*.

Год, автор	Название произведения	Инструментальный состав	Цитата из Джезуальдо ди Веноза
1990 Peter Eötvös/ Петер Этвош	Moro lasso La Drei Madrigal- komödien, Second versione	Для 12 голосов и античных тарелочек	Moro, lasso, al mio duolo
1997 Luca Francesconi/ Лука Франческони	Moro lasso (Da Respondit)	Для ансамбля и электроники	Moro, lasso, al mio duolo
1998 Salvatore Sciarrino/ Сальваторе Шаррино	Moro lasso (da Le voci sottovetro)	Для вокального ансамбля	Moro, lasso, al mio duolo
2001 Georg Fridrich Haas/ Георг Фридрих Хаас	Quartetto #3 In iJ. Noct.	Для струнного квартета	Eram quasi agnus innocens (Responsoria, Feria V, 7)

⁵ Carlo Gesualdo, *Moro, lasso, al mio duolo*, in *Madrigali a cinque voci. Libro sesto*, Gesualdo, Giovanni Giacomo Carlino, 1611.

Год, автор	Название произведения	Инструментальный состав	Цитата из Джезуальдо ди Веноза
2003 Bruse Adolphe/ Брюс Адольф	More or Less (da Oh Gesualdo,	Для струнного квартета	Moro, lasso, al mio duolo
2006 Bruno Mantovani/ Бруно Мантовани	Time Stertch (on Gesualdo)	Для симфонического оркестра	S'io non mio duole. Ti piangi, o Filli mia (Madrigali VI, 3)
2011 Brett Dian/ Бретт Диан	Carlo	Для струнных и вокального ансамбля	Moro, lasso, al mio duolo Ti piangi, o Filli mia(Mad- rigali VI, 3) Tristis est anima mia (Responsoria, Feria V, 2)
2013 Lucia Ronchetti	Blumenstudien	Для пяти голосов	Мадригалы из V и VI книги
2013 Salvatore Sciarrino/ С. Шаррино	Gesualdo senza parole	Для инструментального ансамбля	Nell'inferno interiore dell'uxoricida

В приведенной таблице имя С. Шаррино фигурирует дважды: в пьесе 1998 года, цитирующей Джезуальдо и в цикле 2013 года, состоящем из нескольких пьес. Композитор в своем творчестве не только множество раз прибегает к цитированию классики, различным аллюзиям, и даже к авторским транскрипциям (например, Токката и fuga ре-минор Баха в транскрипции С. Шаррино для флейты соло). Он твердо убежден, что память традиций необходима для прогресса и развития новых композиторских приемов и техник.

Панорама композиций, включающих в себя заимствованный материал, или различного рода реминисценции на классику С. Шаррино, чрезвычайно широка и разнообразна. Его интересы простираются от средневековой музыки до популярных песен двадцатого века. Помимо Карло Джезуальдо, в своей инструментальной музыке он также цитирует И. С. Баха, В. А. Моцарта, Алессандро и Доменико Скарлатти и Джоаккино Россини.

Среди работ в оперном театре С. Шаррино выделяются три произведения, которые посвящены конкретным композиторам, а в отдельных случаях, являются аллюзией на произведения оперного жанра. В первом ряду следует назвать оперы Шаррино *Luci mie traditrici* (1996) (основанную на жизненной истории Карло Джезуальдо) и *Ti vedo, ti sento, mi perdo* («Я вижу тебя, я чувствую тебя, я теряю себя...») (2017), посвященную жизни и творчеству композитора Алессандро Страделла (1639–1682). Во втором – необходимо упомянуть «Лознгрин» (1982) аллю-

зию на Вагнера. Помимо этих трех произведений для оперного театра большинство других образов данного жанра в творчестве Шаррино, также наполнены цитатами: опера «Асперн» (ссылка на «Свадьбу Фигаро» в либретто и цитаты из музыки Моцарта), «Перепела в Саркофаге» – интертекстуальная опера *Vanitas* – гигантская барочная канцона *Stardust*.

Свой интерес деконструкции и пересмотру классического наследия Шаррино объясняет в следующих словах: «Как только вы найдете мощный художественный потенциал в анализируемой партитуре из классики, будучи музыковедом, вы напишите эссе или научную статью, я же в таком случае напишу пьесу, в которой отражу свои находки в новом произведении. Так, например, мне удалось для себя выявить, что Доменико Скарлатти иногда пишет будто бы «Бетховенские» пьесы. Создавая свою собственную версию этих Бетховенских пьес Скарлатти для струнного квартета, я даю слушателю понять, что мой выбор продиктован желанием перенести материал на новый инструментальный состав, но и моей собственной интерпретацией увиденных в процессе анализа оригинальных авторских идей, транслируемых через мой композиционный метод, переосмысленных сквозь века» [283, р. 20]. Шаррино сознательно делает акцент на творческой энергии, необходимой для превращения произведения в нечто принципиально новое, избегая слова «транскрипция», которому со всей очевидностью предпочитает термин «разработка скрытых намерений». Стиль Шаррино, независимо от заимствованного материала абсолютно узнаваемый: он дает новую жизнь и новую оболочку осовремененной классике. «Меня привлекают совершенно неизвестные произведения. Я стараюсь дать им новое тело осовремененную оболочку. Градации транскрипции бесконечны. Это может быть как «обработка», так и необычное прочтение, которое преобразит необычные произведения и привлечет к ним внимание. Я хочу привнести в них иной смысл» [283, р. 20].

В музыке Карло Джезуальдо С. Шаррино слышит «барочные странности» Вивальди и Доменико Скарлатти, романтическую искренность Шуберта и «монтажность» стиля позднего стиля Бетховена. Несмотря на то, что до нас дошло не так много произведений Джезуальдо, С. Шаррино, вдохновленный его музыкой, создает в период с 1998 по 1999 год одиннадцать различных произведений, цитирующих мадригалы и инструментальную гальярду (одно из немногих, дошедших из нас образцов инструментальной музыки композитора).

Сборник	Тема-цитата из Джезуальдо	Произведения Шаррино	Инструментальный состав	год
Tu m'uccidi, o crudele V книга Мадригалов	Tu m'uccidi, o crudele	Le voci sottovetro	Квартет саксофонов	1998
Tu m'uccidi, o crudele V книга Мадригалов	Tu m'uccidi, o crudele	Le voci sottovetro	Голос и инструментальный ансамбль.: Fl.b., C. i., Cl.b., Perc. , Vno, Vla, Vc.	1998–99
Tu m'uccidi, o crudele V книга Мадригалов	Tu m'uccidi, o crudele	Terribile e spav- entosa storia del Princi- pe di Venosa e della bella Maria – I часть	Голос, квартет саксофонов и ударные	1999
V книга Мадригалов	Canzone segreta	Terribile e spav- entosa storia del Princi- pe di Venosa e della bella Maria – IV часть	Голос, квартет саксофонов и ударные	1999
Tu m'uccidi, o crudele V книга Мадригалов	Assassini d'amore	Terribile e spav- entosa storia del Princi- pe di Venosa e della bella Maria – VIII часть	Голос, квартет саксофонов и ударные	1999
Gagliarda del Principe di Venosa (Для четырех виол)	Gagliarda del Principe di Venosa	Le voci sottovetro	Fl.b., C. i., Cl.b., Perc. , Vno, Vla, Vc.	1988
Gagliarda del Principe di Venosa (Для четырех виол)	Ballo e giardino	Terribile e spav- entosa storia del Princi- pe di Venosa e della bella Maria – V часть	квартет саксофонов	1999

Сборник	Тема-цитата из Джезуальдо	Произведения Шаррино	Инструментальный состав	год
Itene, o miei sospiri (V книга Мадригалов)	Itene miei sospiri	Pagine	Квартет саксофонов	1998
Canzon francese del Principe (genericamente per liuto o tastiera)	Canzon francese del Principe	Le voci sottovetro	Инструментальный состав Fl.b., C. i., Cl.b., Vno, Vla, Vc.	1999 1998
Moro, lasso, al mio duolo	Moro, lasso	Le voci sottovetro	Голос и восемь инструментов Fl.b., C. i., Cl.b., Pf., Perc. , Vno, Vla, Vc.	1998

Среди перечисленных произведений С. Шаррино второй половины 1990, посвященных Джезуальдо в таблице неоднократно фигурирует название: *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* «Страшная и ошеломляющая история о князе ди Веноза и прекрасной Марии» (1999) – опера для театра кукол, написанная для следующего состава: солистки (женский голос), квартета саксофонов и ударных. В *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* Шаррино цитирует Джезуальдо, интерпретируя его трагическую и страшную личную историю средствами кукольного театра. В пьесе для театра сицилийских марионеток появляются три различные версии цитированного мадригала Джезуальдо. Первый для голоса, четырех саксофонов и ударных. В этой первой части пьесы текст Мадригала появляется полностью, очерчивая не единую вокальную линию, а перемещаясь между различными инструментальными голосами саксофонов. Некоторые тембровые элементы раскрывают намерение композитора подчеркнуть театральность: в начале звучит своего рода имитация выстрела сопровождаемого звуками трех саксофонов. В период работы над оперой в ее предыдущем варианте *Luci mie traditrici* (1996) («Лживый свет моих очей»), Шаррино решил не делать лейтмотивом своей оперы цитату из Джезуальдо. Он узнал, что в это же самое время над оперой «Джезуальдо» на тот же самый сюжет работал А. Шнитке. Опера «Джезуальдо» в семи картинах с прологом и эпилогом была написана А. Шнитке в 1993 году. Мировая премьера состоялась 26 мая 1995 года в Венской опере под управлением М. Л. Ростроповича в 1995. Таким образом, основным цитируемым материалом в опере С. Шаррино решил сделать французскую элегию XVII века Клода Ле Жюна, открывая дверь в совершенно иной звуковой мир. Развитие темы элегии строится по принципу постепенного разрушения. Литературной основой оперы послужила пьеса XVII века Джачинто Андреа Чиконини «Предательство ради чести» (*Il tradimento per l'onore*) (1664) музыкальной, как отмечалось выше элегия Клода Ле Жюна (1530–1600). В прологе за кулисами

звучит мелодия элегической песни об утраченной любви (сопрано-соло), заимствованной композитором у современника Джезуальдо. Либретто было написано самим С. Шаррино, что вполне типично для его сценических произведений, так как его авторская трактовка образов и сюжета предусматривает не только музыкальный, но и драматический ракурс. В опере четыре действующих лица: аристократическая пара по фамилии Маласпина, их Гость и Слуга, который является свидетелем прелюбодейного свидания. Элегия Клода Ле Жюна становится своеобразным лейтмотивом: ее многократное возвращение в оперных интермедиях, создание основы вокальных партий, которые «осколки» сто той же темы. Музыкальные фразы истаявают в интонациях вздоха и таинственных звуках шепота. Ограничение динамической амплитуды от *pp* до *ppp* словно способствует обращению внешних эффектов во внутреннее действие.

АТТО I

Prologo

Voce dietro il sipario (Soprano)

Qu'est de - ve - nu ce bel oeil qui mon âme é - clai - raît ja de ses traits,
 Qu'est de - ve - nue cet - te joue et d'a - mour et de hon - te le pour - pris,

Voce

Dans qui l'A - mour re - trou - vait ses flê - ches, flam - mes et traits?
 Sur qui l'A - mour é - ta - lait cent mil - le ro - ses et lys?

Voce

Qu'est la bouche or de - ve - nue, et ce ris si mi - gnard, et ce dis - cours?
 Qu'est de - ve - nu le fin or de ce poil pri - me fri - sé re - lui - sant,

Voce

1. 2. interruzione brusca (Soprano)

Dont ma mai - tres - se at - tra - pait le plus fa - rou - che en a - mours?
 Dont mille A - mours, mil - le reïs

Рис. 51. С. Шаррино. *Luci mie traditrici* (1996). Пролог, фрагмент партитуры

Эта элегическая мелодия – символ сдержанности и интровертичности, поворота «внутрь» сценического действия, разворачивающегося как внутренняя драма героев с кровавой развязкой.

Общая структура оперы такова:

I Акт

Пролог. Голос за сценой поет печальную элегию Клода ле Жюна. Первая сцена – утро в саду. «Шипы и роза». Герцог показывает герцогине розу, которая расцвела в их саду. Он предупреждает жену о том, что у розы острые шипы. Герцогиня, срывая розу, колется шипами до крови. Герцог теряет сознание. Вторая сцена. Герцог пробуждается от потери сознания. Он заводит с герцогиней разговор о любви. Их мнения расходятся: она говорит, что тот, кто любит — дерзок, в то время как он говорит, что тот, кто любит — боязлив. Они обещают друг другу вечную любовь. Слуга, подслушивающий разговор, впадает отчаяние, так как он тайно влюблен в герцогиню.

Интермеццо I

Третья сцена. Между Гостем герцогини Маласпина, посетившим ее в отсутствии мужа и Герцогиней внезапно вспыхивает страсть. Они в смущении чувствуют себя беспомощными, перед силой нахлынувших на них чувств.

Четвертая сцена. Полдень в саду. Подслушивающий слуга слышит признание в любви Герцогини и ее Гостя и узнает о тайном свидании.

Пятая сцена. Слуга рассказывает о предстоящем свидании герцогу, который в ярости готов биться за свою честь.

II Акт

Шестая сцена. Сумерки. Герцогиня сожалеет о своем проступке. Герцог простил ее. Они вновь клянутся друг другу в любви. Они договариваются о ночном свидании.

Интермеццо II

Седьмая сцена. Герцогиня вышивает. Герцог размышляет над сложившейся ситуацией. Они готовятся к ночи.

Интермеццо III

Восьмая сцена. Темная ночь. Герцог терзается муками ревности. «Позвольте мне зажечь этот факел, – говорит он. Зачем? – спрашивает герцогиня. В знак верности. Он сопровождает ее в спальню и говорит ей: «поговори с тем, кто лежит в кровати». «Кто это?» – «Тот, кого ты слишком любила». Он заставляет ее отодвинуть штору. Перед ней лежит истекающий кровью мертвый Гость. После этого герцог убивает герцогиню.



Рис. 52. С. Шаррино. *Luci mie traditrici* (1996).
Постановка на *Schwetzingen Festival* в 1998 году

История Чиконини получает у С. Шаррино особую форму выражения: он стремится к концентрации, предельной скупости художественных и звуковых средств, что свойственно классической трагедии. По законам жанра трагическое действие должно быть компактным, лишенным излишних деталей, с предельной экономией средств, в пользу концентрированной драматургической линии. Не должно быть никаких излишних жестов, нерастраченной и не направленной к конечной цели энергии. «Классический театр – это искусство без излишеств, которое, в конечном счете, ведет к героическому торжеству смерти. Литературный первоисточник приближается к театру классицизма, где каждой единице действия соответствует единица пространства и единица времени. В этой трактовке оперного жанра С. Шаррино вполне консервативен. Наряду с тем, подчеркнутая отстраненность и бесстрастность кровавой драмы преломляют временной поток. Композитор постоянно прибегает к приему смены звукового фокуса: он меняет местами фон и рельеф, передний и второй планы действия, стремясь к отдаленному и едва слышимому звуку. В обоих действиях оперы мы наблюдаем эффект максимальной звуковой плотности в минимальной, едва слышимой динамике. На уровне этого намеренно созданного, замкнутого, перенасыщенного шепотами и разнообразными призывками тесного звукового пространства, создающего ощущение гнетущей сдержанности, музыка звучит по «ту сторону занавеса». После премьеры, критики подчеркивали, что эта опера «одно из произведений, которое настолько переполнено напряжением, что оно словно раздавливает зрителя, подобно тискам, из которых трудно освободиться, даже когда спектакль уже закончился»[308, р. 15]. Специфика «сдержанного аффекта» присутствует в опере повсеместно: музыка звучит так, как будто находится где-то далеко позади, обнажая драматизм действия.

Рис. 53. С. Шаррино. *Luci mie traditrici* (1996) (фрагмент партитуры)

Имитация напряженной тишины удручливой летней ночи: звуков природы, ветра и птиц в саду, криков ночных животных делает их немymi свидетелями кровавой драмы. Перед нами «бесконечно плотная пустота», когда в темноте различимы лишь силуэты, а приглушенная звуковая палитра будит воображение и одновременно провоцирует разнообразные ночные страхи и кошмары. Место действия, как и во многих других операх С. Шаррино, это неопределенное пространство безвременья. Устанавливая невидимый барьер между публикой и действием, композитор создает ощущение отстраненности. Шаррино прибегает к слову звуковых ориентиров, сознательно дезориентируя слушателя. Этот процесс напряженного вслушивания в тишину и проступающие сквозь нее неясные звуковые силуэты, заставляет реципиента преодолеть это невидимый барьер и оказаться внутри действия, словно «подглядывая» и «подслушивая» за дверью, не имея возможности вмешаться в происходящее, одновременно ужасаясь ему. По ходу действия оперы день сменяется ночью, звуки и персонажи словно съеживаются, все интенсивнее теряя свои очертания. Ночью зрение заменяют слух и осязание, расстояния между предметами определяются с трудом: неточность или отсутствие звуковых и визуальных данных порождают ощущение тревоги. Таким образом «третья стена» рушится, а слушатель оказывается невольным соучастником. Фокусируя внимание на «ничтожно малом» композитор, и он же либреттист, осуществляет работу микроскопического изменения текста и звуковых объектов. Так, в бесконечно неподвижном, мы теряем как ощущение времени и «открывается трещина, подобная пропасти». Каждый элемент кажется нам гигантским и микроскопическим одновременно. Оптически искаженные объекты ночного мира разрастаются до невиданных пределов. Звуки

оркестра, подражают явлениям ночной природы. Шестой сцене перехода от света к тьме, от дня к сумеречному времени суток предшествует длинная инструментальная прелюдия в 35 тактов. Прямые ассоциации с ночным пробуждением фауны, завыванием ветра через открытое окно приводит к рамке напряженной тишины, которая отмечает появление главного героя герцога Маласпина.

Таким образом, создается высочайшая степень напряжения средствами тишины, парадоксальный «сгусток разряженной плотности», когда опера мгновенно заканчивается последними словами ревнивца, стоящего у мертвого тела жены, смерть которой останавливает ход действия и подводит черту под ним.

Музыкальный материал включает четыре полных интерпретации элегии Клода Ле Жюна. В то время как звуковой материал сцен имеет тенденцию к трансформации: пролог и интермеццо определяют единую траекторию развития оперы. Постепенные преобразования элегии из вокальной певучей мелодии приводят ее к призрачному, едва различимому звучанию и шепоту. В опере есть и две инструментальные интерлюдии, которые звучат в полной темноте при смене декораций.

Очевидно, что для музыки XX века, фигура Карло Джезуальдо ди Веноза является одной из ключевых.

С. Шаррино, основываясь на анаморфозе «реальной истории», передаваемой через искаженное восприятие ее нашим современником, пропускает через свои эстетические фильтры и создает нечто авторское в своей собственной стилистике, несмотря на то, что и цитирует элегию Клода ле Жюна. При этом композитор Карло Джезуальдо Шаррино интересуется в меньшей степени, хотя в других сочинениях он часто обращается к его музыке, а не мифической истории убийства.

Обратившись к истории Чиконини, С. Шаррино стремился к концентрации, предельной скупости в самовыражении, что в целом свойственно классической трагедии. По законам жанра трагическое действие должно быть компактным, лишенным излишних деталей, с предельной экономией средств, в пользу концентрированной драматургической линии. Не должно быть никакого лишнего жеста, не растраченной и не направленной к конечной цели энергии. «Классический театр в достижении своих целей должен быть крайне скупым на средства. Это искусство без излишеств, которое, в конечном счете, ведет к героическому торжеству смерти» [198, р. 27]. Приведенное определение, кажется, вполне соответствует опере «Лживый свет очей твоих», где сам литературный первоисточник приближается к театру классицизма. Каждой единице действия соответствует единица пространства и единица времени. Причинно-следственная связь событий осознанно не нарушается, и в этом С. Шаррино проявляет определенную консервативность. Но отстраненность, бесстрастность кровавой драмы невероятным образом преломляет луч времени. Бесконечно меняя расстояние от естественной модели и отражения ее внешних элементов, С. Шаррино создает видимость сходства с действительностью. Его искусство имитации это искусство искаженного отражения, «Изображения без

сходства», согласно словам Ж. Делёза, преобразование восприятия на расстоянии: стремление к отдаленному и едва слышимому звуку. В двух действиях оперы преобладает эффект максимальной плотности гнетущей сдержанности, музыка звучит словно по «ту сторону занавеса»: «...Принадлежать внутреннему – значит не только быть внутри, но и быть на внутренней стороне предела. <...> На уровне поляризованной мембраны внутреннее прошлое и внешнее будущее встречаются...» [48, с. 140]. Возникает эффект трансцендентального поля «потенциальной энергии этого поля, внутреннего резонанса серий, топологической поверхности мембран, организации смысла и статуса проблематического» [48, с. 140].

О премьере оперы пресса отзывалась следующим образом: «одно из произведений, которое настолько переполнено напряжением, что оно словно раздавливает зрителя, подобно тискам, из которых трудно освободиться, даже когда спектакль уже закончился» [199, р. 15].

Для прояснения этого эффекта максимальной плотности обратимся к музыкальной стороне оперы. В отличие от «Лоэнгрина» или такого произведения, как «Ванитас. Натюрморт в одном акте» (*Vanitas, Natura morta in un atto*, 1981), опера *Luci mie traditrici* своеобразно динамична.

Вместе с тем сама аура действия, окружающая все события, создает ощущение «удушливого» гнетущего напряженного безразличия. Своеобразие «сдержанного аффекта» присутствует в опере повсеместно, когда музыка звучит так, как будто находится где-то далеко позади.

Партитура оперы включает в себя все многообразие звуковых элементов, сопровождающих действие: имитацию звуков природы, ветра и птиц в саду, криков ночных животных. Перед нами «бесконечно плотная пустота» ночи, когда в темноте различимы лишь силуэты, а приглушенная звуковая палитра будит воображение и одновременно провоцирует разнообразные ночные страхи. Место действия, как и во многих других операх С. Шаррино, это неопределенное пространство безвременья. Музыка устанавливает своеобразный фильтр между публикой и трагическим действием, создавая ощущение отстраненности. Различия между музыкальным языком персонажей и окружающей звуковой ауры, разница между языком сцены и языком зала изменяют чувство перспективы и придают персонажам и их действиям особенную значимость, заставляя разум преодолеть и этот невидимый барьер.

Общая концепция основывается на идее «замкнутости»: этому способствуют и внутреннее пространство сада и части дома, и то, что по ходу действия оперы день сменяется ночью, когда звуки и голоса гаснут и постепенно тонут в звуковом образе последней почти молчаливой сцены. Персонажи словно съеживаются, все интенсивнее теряя очертания силуэтов, и образуют лишь черные точки. Ночью зрение заменяют слух и осязание, расстояния между предметами определяются с трудом, мы можем только ощущать их, в связи с чем используются неточность или отсутствие звуковых данных, что обычно служит в жизни причиной тревоги.

Необходимо сфокусировать внимание на «ничтожно малом». Здесь он осуществляет микроскопическую работу изменения текста и звуковых объектов, утверждая, что только в бесконечно неподвижном мы теряем как ощущение времени, так и понятие видимого, которое бесконечно ускользает от нас. Аскетическая работа восприятия погружает слушателя в мир, отличный от «звукового», что схоже с процессом созерцания стены, в которой «открывается трещина, подобная пропасти». Таким образом, мы возвращаемся в «неошутимый мир». Это звуковой мир капель воды, скрипов дерева, стен, дверей, и все эти слуховые ощущения нам удастся услышать столь неясно, что мы не можем точно их идентифицировать [198, р. 15].

Музыка теперь представляет собой именно пространство трагедии: она развертывается в обрамлении звуков ночи, акустически усиленных бессонницей. Восприятие звуковой реальности равнодушное постепенно теряет смысл пропорций. Каждый элемент в одно и то же время кажется нам гигантским и микроскопическим одновременно.

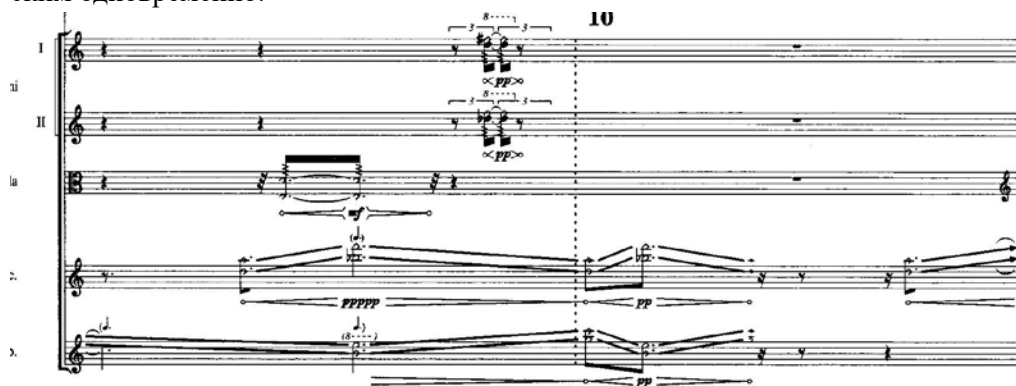


Рис. 54. С. Шаррино. *Luci mie traditrici* (1998) (фрагмент партитуры)

Искаженные ночным восприятием объекты захватывают все, они становятся окружающим миром. Звуки оркестра, подражающие явлениям ночной природы, могут вызвать вполне конкретные аналогии, например, посвистывание дрозда в первой сцене в саду, выраженное альтовыми флажолетами. Внешне безучастная природа, выполняет своеобразную роль зеркала, отражая временами изменения в настроении героев.

В шестой сцене, живописующей звуковыми средствами сумерки, очень длинное инструментальное введение (35 тактов), которое ассоциируется с пробуждением ночной фауны и завыванием ветра, доносящегося через открытое окно. В тот момент, когда появляется Герцог, ночь внезапно замолкает: образуется рамка напряженного молчания, словно природа бежит от кровавых событий, окно закрыто, природа не подает голоса. Так создается высочайшая степень напряжения средствами тишины, сгусток плотности, когда опера мгновенно заканчивается последними словами герцога у мертвого тела герцогини, смерть которой останавливает ход действия.

Слушатель снова погружается в гнетущую тишину, которой был окутан пролог, пианиссимо поддерживают отдаленные звуки вибраций природного мира. Тишина становится «световоздухонепроницаемым» отражением немого безразличия мира сингулярностей. Основным невидимым действующим лицом, и одновременно ключевым концептом этой оперы оказывается «ложь»: обман ожиданий и симуляция. Ж. Бодрийяр в своей работе «Соблазн» пишет о природе симуляции как о «пропавшей реальности». В опере С. Шаррино реальность персонажей вытесняется плотностью и поглощением фоновых элементов, которые в данном случае, уже «не какие-нибудь тривиальные фигуранты, смещенные с основной сцены – это призраки, населяющие пустоту сцены». А их соблазн – это «не эстетическое прельщение живописного сходства, но острое метафизическое обольщение пропавшей реальности» [29, с.165]. «Агрессивная незначительность», присущая этим образам затемняет обманкой непроницаемую непрозрачность Присутствия» [29, с. 166].

Музыка С. Шаррино перевернула сам процесс слухового восприятия, открыв его навстречу ночной тишине, которая делает малейшее движение воздуха почти что оглушительным. Мы слышим едва уловимые голоса людей и предметов, весь звуковой спектр нашей действительности, несмотря на то, что окружающий нас шум коммуникаций, радио и телевидения затрудняют звуковосприятие, но это лишь своего рода «оркестровое сопровождение действительности». Взрыв и звуки плавящегося металла образуют пустоту вокруг нас, которая очаровывает, и мы уже способны слышать ветер и дыхание, не дифференцируя его источник, словно приходим в себя, очнувшись посреди новых звучаний и наблюдая человеческое существо, погруженное в суматоху метаний между любовью и смертью, жадностью власти и страхами потерь. Тончайший струящийся эфирный звук, увеличивающий свою интенсивность ритуальными репетициями, становится фантастическим сказочным повествованием. Имеющие такую поэтическую кодировку звуки, тем не менее, невероятно структурно очерчены. Их тишина и мягкость оказывают значительно более сильное воздействие, чем взрывающий своей резкостью, пронзительный звук. Последовательности флажолетов мерцают как фейерверк в ночном небе. Таким образом, музыка С. Шаррино сосредоточивается на метафизическом аспекте восприятия. В опере «Лживый свет твоих очей», согласно Ж. Делёзу, «битва потому и не является примером события среди других событий, а выступает, скорее, как событие в его сущности, что она одновременно осуществляется многими способами, а каждый участник выхватывает в ее восприятии какой-то отличный от других аспект осуществления внутри ее изменчивого настоящего». «Битва уловима только для анонимной воли, которую она сама инспирирует. Эту волю следует называть безразличием. Она присуща смертельно раненному солдату, который больше уже ни храбр, ни труслив, ни победитель, ни побежденный, а вообще за пределами этих различий он там, где длится Событие, и, значит, причастен к его ужасающей беспристрастности.



1.4.3. Опера «У врат закона»

Творчество Франца Кафки, ставшее культовым для литературы XX века, проявило себя в экзистенциальной трактовке художественного мира, и одновременно в фиксации им трагедии расщепленного сознания современного человека. Поэтический мир образов Ф. Кафки предвещает череду сюжетов, вдохновлявших на протяжении XX века писателей-фантастов, кинорежиссеров, художников и композиторов. Общеизвестность его произведений, таких как «Процесс», «Замок», «Превращение», вневременность его персонажей и историй, позволяют говорить о мифологической составляющей в его творчестве. Были ли осознанными проекции древних мифов в его экспрессионистской фантастике и можно ли интерпретировать в качестве аллегорических персонажей его образы? Многие исследователи трактуют его творчество именно с этих позиций. Так в частности, Б. М. Мелетинский в своей «Поэтике мифа» отдельную главу посвятил творчеству Ф. Кафки. Он упоминает также работы Д. Картиганера, где представлен сюжет «Процесса» в качестве реинтерпретации мифа об Иове; монографию Вейнберга «Поэзия Кафки Травестии мифа», где персонажи представлены в качестве гротесковой проекции четырех архетипов:

- 1) божественных фигур, которые являют собой своего рода «сумерки богов» (чиновники в «Процессе» и «Замке», отец в «Превращении» и «Приговоре»);
- 2) ложных мессий-неудачников (землемер К. из «Замка», Грегор Замза из «Превращения»);
- 3) героев, формально привязанных к ветхозаветному закону и сопротивляющихся христианской перспективе «спасения» (Иозеф К. из «Процесса», Одиссей из «Молчания сирен» и др.);
- 4) женских персонажей, символизирующих теологические добродетели (веру, надежду, любовь), душу героя, церковь и различные формы отношения к религии спасения [117, с. 34].

Архетипичность героев Ф. Кафки стала одной из причин вневременной актуальности его творчества, и даже проникновения в массовую культуру. Очевидно,

что прообраз современного героя комиксов «Человека-паука» в массовой культуре, ни кто иной, как Грегор Замза из кафкианской повести «Превращение».

Творческие интенции чешского писателя проецировали в художественное пространство феномены страха, власти и отчуждения, присущие как современному человеку, так и существующие вне времени. Кафка размышлял о ничтожности человеческого бытия, задавленного мощью бюрократической машины, что в одновременности мифологично, надвременно и потому неизменно актуально.

Проза Кафки в качестве основы сюжета для музыкально-сценических произведений дает простор композиторскому воображению и, одновременно вдохновляет художника-постановщика, который должен найти оригинальное решение для отражения сложного внутреннего мира героев. К кафкианским сюжетам обращаются композиторы, представляющие различные стили и направления второй половины XX – начала XXI веков. Среди них представители академического послевоенного авангарда, такие как Ханс Вернер Хенце, яркий новатор Роман-Хаубеншток Рамати, и Гюнтер Шуллер – джазовый композитор, представитель американского минимализма Филипп Гласс, и постспектралисты Филипп Манури и Михаэль Левинас, а также Сальваторе Шаррино. В соответствии с обращением композиторов к тем или иным сюжетам из творчества писателя в оперном жанре, можно с уверенностью сказать, что лидируют пять сюжетов: «Процесс», «Превращение», «Замок», «Америка», «В исправительной колонии».

На сюжет «Процесса» создано более десяти опер. Назовем среди них следующие: одноименную оперу Готфрида фон Эйнема (1953), оперу *Faust III* (1964) Нильс Виго Бенсона, джазовую оперу «Визит» (1966) Гюнтера Шуллера, оперы «К...» (2001) Филиппа Манури, Альберто Колла (2004), Пола Рудерса (2005), «Путешествие с призраками» – камерную оперу (2012) Ханса Юргена Фон Бозе, срастившего два сюжета («Процесс» соединяется с историей «Превращения»), а также оперу Филиппа Гласса («Процесс») и камерную оперу, в которой композитор обращается только лишь к фрагменту «Процесса» притче «У врат закона» С. Шаррино (2009). На сюжет «Процесса» существует и опера у российского композитора Евгения Хаздана (1997) по произведениям Франца Кафки в переводах Р. Райт-Ковалевой (роман «Процесс»), с включением иных литературных источников: Н. Касаткиной (рассказ «Стук в ворота»), В. Станевич (рассказ «Коршун»).

«Замок» в качестве оперного сюжета несколько менее популярен: существуют две оперы — Андре Лапорта (1985) и Лука Моска «К.» (2000). «Америка» становится сюжетом опер Романа Хаубенштока-Рамати 1964 года и Элис Боноф Кохс 1970 года.

Рассказ «В исправительной колонии» вдохновил одного из композиторов даже на создание балета (Эрвин Хартунг 1962 г.), а также на оперный вариант сюжета в «музыкальной драме Джоанны Бруздович (1972 г.) и в первой из двух на кафкианский сюжет опере Филиппа Гласса.

Повесть «Превращение» стала основой оперного сюжета для сценических произведений Брайна Говарда, Миаэля Левинаса (2010), а также для соединившего два источника сюжета, упомянутого выше Фон Бозе (опера «K—Projekt 12/14» (2002)). Обращает на себя внимание, что композиторы в названиях своих произведений для музыкального театра часто прибегают к абстрактному названию «K...». Это опять же говорит в первую очередь об обобщенно-мифологической основе произведений Ф. Кафки, позволяющей соединять несколько сюжетов в один и переносить его героев и происходящие события в различные времена, и социальные пространства.

В джазовой опере Г. А. Шуллера «Визит» сюжет Процесса разворачивается в эпоху расовой сегрегации в Америке. Главный герой хорошо образованный черный студент Картер Джонс оказывается на обочине общества в силу своей расовой принадлежности. С музыкально-стилистической позиции это выражено в полистилистическом противостоянии «элементов» джаза и додекафонии.

В опере Хаубенштока Рамати «Америка» (1964) автор также полностью перекроил литературный первоисточник, стремясь к отказу от прямой повествовательности. В опере события следуют по диахроническому принципу. Текст Ф. Кафки оказался фрагментированным на 25 микро-эпизодов. Принцип открытого произведения, провозглашенный философом Умберто Эко, воссоздается через кинематографическую монтажность в представлении сюжетной линии. Необычные тембровые комбинации звуков инструментального и конкретно-музыкального происхождения позволяют сочетать элементы серийности и микротоновости, а хаотичные хоровые эпизоды воссоздают стихийный шум толпы. Композитор стремился к статичности «визуального развития» драмы и погруженности сцены во тьму, где основными средствами становится игра фонов и теней, а приемом выразительности, с его точки зрения полная бессмысленность возникающих ситуаций, напоминающая скорее сновидения, чем нечто реальное.

Очевидно, что интерпретации сюжетов Кафки в композиторском творчестве крайне разнообразны, а их значение по распространенности в современном музыкальном театре можно сравнить разве что с античными мифами.

Притча «У врат Закона», выбранная С. Шаррино в качестве оперного сюжета, предлагается в финале повествования «Процесса» как метафора рационального поиска ответа вопрос, на который в действительности найти ответ невозможно. Человек проводит годы, пытаясь войти, и, в конце концов, умирает. В конце жизни, у врат закона, человек понимает, что кроме него самого, никому не суждено проникнуть за эту дверь. Единственным шансом была его жизнь, но он не воспользовался им, потратив все драгоценное время на бессмысленные блуждания в канцелярских лабиринтах мнимого духа. И здесь у Ф. Кафки прослеживается скрытый мотив солипсизма – диалектика трансцендентного «я». Именно это свойство, сложной, терзаемой противоречиями человеческой натуры и вызывает интерес С. Шаррино.

Он создает монодраму «Лоэнгрин», где образы проступают через расщепленное сознание Эльзы, которая говорит от имени Лоэнгрина и других героев, остающихся невидимыми. В данном контексте обращение к притче Ф. Кафки и создание оперы, определяемой самим композитором как «циркулярный монолог», выглядит вполне закономерным. Необходимо также сказать, что сами тексты Ф. Кафки монологичны. Поэтому же принципу «внутреннего монолога» создавал свою оперу и Х. Хенце «Сельский врач», которая первоначально была радио-оперой, а затем появилась новая версия: одноактная монодрама для баритона и камерного оркестра. Двусмысленная проза Ф. Кафки опирается на сеть метафорических и символических ассоциаций. Так у Х. Хенце намерено подчеркивается идентичность ролей доктора и пациента, а у С. Шаррино привратника и человека, стремившегося пройти через врата закона.

«У врат закона» предельно тихое произведение, которое было создано по заказу немецкого театра Вупперталь. Короткая притча из «Процесса» Ф. Кафки повествует о безымянном человеке, который пытается попасть в так называемый «зал закона», вход в который преграждает привратник. Человек проводит годы, пытаясь войти, и, в конце концов, умирает. Как и в более ранних операх, С. Шаррино звуковой космос оперы состоит из широкой палитры различных звуков и призывов – шелеста, дыхания. Для композитора шумы – это жизнь живых существ, акустическая ткань повседневной жизни. Существенным отличием этой оперы от предыдущего воплощения кафкианской прозы является то, что, во-первых, композитор отказывается от действия как такового, а во вторых он ограничивается лишь инструментальными средствами, не применяя никаких специальных акустических устройств, равно как и электроники. Это стало традиционным для С. Шаррино, после его оперы «Персей и Андромеда» (единственный пример в творчестве композитора применения электроники в оперном театре). Основными звуковыми элементами, что вполне характерно для шарриновской стилистики, являются звучности, находящиеся на пределе «слышимого». Исследуя границы слухового восприятия тишины, он организует партитуру из отдельных инструментальных жестов, которые едва заметно проступают на фоне гудящих pedalных тонов, образующих непрерывный шумовой фон.

Текст излагается временами в ускоренной речи *quasi*- разговорных линий, а вокализированные линии появляются крайне редко, что создает невероятный почти ошеломляющий эффект.

Совмещая в одном лице либреттиста и композитора, С. Шаррино трансформирует текст в соответствии со своими поэтическими и композиторскими потребностями. Он извлекает отдельные фразы и слова, прибегает к нарочитой повторности слов. Кардинальная переработка либретто во всех случаях обращения к кафкианским сюжетам, была обусловлена тем, что язык писателя является трудно переводимым в сценическое пространство. Однако каждому из композиторов, при-

шлось искать свои пути воплощения. Круговой монолог героя – это навязчивый, повторяющийся кошмар, в котором даже текст одинаков. С. Шаррино сравнивает цикличность жизненных эпизодов, их молниеносную смену с мерцанием: «есть такой вид бабочек, которые рождаются утром, а на закате уже погибают. Это явление напоминает нам ритмичность смены света тьмой, поглощения дня ночным сумраком. Фрактальность жизни состоит в отражении жизненного цикла бабочки в человеческом времени рождения и ухода. Эквивалентность подобных форм бытия, казалось бы, очевидна и не требует разъяснений. Музыка воссоздает в чем-то схожие и в то же время неравные времена бабочки и человека. Звуковой ландшафт становится местом столкновений времен, существующих в параллельных измерениях. Изменчивый и неотвратимый, пейзаж дважды возвращается полностью, а речитативы отталкиваются друг от друга в моменты звуковых совпадений. Основным драматургическим приемом оказывается сравнение повторяющихся эпизодов. То, что при первом появлении музыкального материала вызывает беспокойство, при повторе оборачивается противоположным чувством» [279, р. 11].

«Почти циркулярный монолог» – опера «У врат закона», определяемая таким образом композитором, позволяет интерпретировать каждую из сцен как воспоминания главного героя. Это воссоздание по отдельным кадрам фрагментов его жизни, также смонтированных в циркулярный монолог. Первоначальный звуковой жест альты, повторяющийся и циркулирующий в звуковом пространстве можно назвать лейт-интонацией. Этот стекленеющий сухой звук, вначале появляющийся у альты, а затем уже подхваченный басовой флейтой – своего рода «агонизирующее» введение в первую сцену. Для Шаррино звуки движения воздуха (завывания ветра и мерное дыхание), делятся на две различные временные формы, основывающиеся на непрерывности (дыхание) и разрывности и случайности (звуки ветра). Несмотря на эту принадлежность различным временным типам, общий акустический звуковой ландшафт корректирует наше восприятие времени. Таким образом, устраняются расстояния между представлением и прослушиванием и разные звуковые формы соединяются во времени и пространстве, образуя призрачное акустическое полотно.

С. Шаррино создает особое звуковое пространство. Оно трехмерно: он работает с тишайшими почти незаметными на гудящем фоне звуками, такими как дыхание, шелест, звуки ветра, тихий срежет, шум деревьев, гул пустых резонирующих коридоров. Эти звуки генерируют различные инструменты: флейты, трубы, тромбоны, а также ластры (вибрации стальной пластины). На этом шумовом фоне проступают громкие и агрессивные звучания: аккорды (или кластеры) (*Flutterzunge* духовых), *glissandi* натуральных флажолетов у струнных. Наконец, на переднем плане мы слышим квази-тематические фрагменты соло альты или виолончели, которые в некоторых случаях варьируются подобно яростным восклицаниям тромбонов и ярким комментариям бас-кларнета.

Идея оперы Шаррино соответствует политической трактовке кафкианской притчи, согласно которой она есть пророческое представление о тиранической власти бюрократии в тоталитарных режимах. Шаррино полагает, что порядок сам по себе бессмысленен: «бюрократический паралич обостряет жестокие механизмы и, как это ни парадоксально, останавливает работу самого себя и других; во имя мнимой эффективности он создает ловушку, скрывающую пропасть бездействия, в которой не может быть никакого спасения» [279, р. 38].

Для С. Шаррино в этой опере открывается новый тип тематического изложения, повторяющиеся звуковые идиомы аналогичные минималистским паттернам. Примечательна и форма: Шаррино трижды повторяет один и тот же материал в различных вокальных вариантах, образуя, таким образом, форму бесконечной петли. Сначала поет баритон, затем контртенор и, наконец, два певца вместе. В этой повторяемости, выходящей на первый план, можно обнаружить существенные различия в трансформации звуковых текстур, что позволяет говорить о вариационной форме. Повторение в данном случае – это иллюзия: оно лишь подчеркивает различия в воспроизведении материала. «Отражение без сходства», оптические иллюзии зеркала эти основные темы творчества Шаррино.

Партитура развивается, из предельно тихих едва слышимых звучностей, отдельных инструментальных жестов, которые проступают на почти что непрерывном шумовом фоне гудящих и педальных тонов. Большая часть текста изложена в квази-разговорных линиях и всплесках ускоренной речи. Возникающие крайне редко квази-вокальные мелодические отрывки производят ошеломляющий эффект.

Композитор определяет специфику жанра своей оперы как «почти циркулярный монолог». Жанровое определение предлагает пищу для размышлений о том, как драматургия С. Шаррино ассимилировала текст Ф. Кафки, адаптируя его к своим потребностям. «Квази» немного смягчает несоответствие между существительным («монолог») и диалогической природой оперного жанра. Каждая из сцен может быть интерпретирована как воспоминания, которые воссоздают все существование человека. Даже диалог с привратником, таким образом, становится монологом главного героя.

Первоначальный звуковой жест альта является своего рода лейт-интонацией главного героя. Стеклояющий сухой звук альта, подхваченный басовой флейтой – «агонизирующее» (отсылающее к финалу) введение в первую сцену. Звуки ветра и дыхания для композитора представляют две разные и противоположные временные категории: временную непрерывность и разрывы, образуемые случайными событиями, которые нарушают непрерывное течение времени. В первой сцене «У Врат закона» возникает почти непрерывный – весьма продолжительный звук, имитирующий завывание ветра, роль которого состоит в том, чтобы очертить «звуковой горизонт». Продолжительная настойчивость этого звучания превращает его в пространственный ориентир для слушателя. Звуковой ландшафт изменяет наше

восприятие времени и акустического пространства, устраняя расстояния между представлением и прослушиванием.

Для этой оперы, также как и для многих других своих музыкально-театральных произведений, С. Шаррино сам создает либретто, трансформируя текст в соответствии со своими поэтическими и композиторскими потребностями. Он извлекает отдельные фразы и слова. Так, например, в самом начале, где фраза из рассказа Ф. Кафки «страж говорит, что он не может позволить ему войти сейчас», он прибегает к нарочитой повторности слов: «Ничто / ничто не может дать мне / не может / ничего не говорит / ничего / ничего / ничего / говорит, что не говорит, не может сказать / не может дай мне ничего не говорит / ничего / ничего / говорит / говорит, что не может дать мне / нет может / не может / ничего / ничего».

The musical score is for the opera 'La porta della legge' by Salvatore Sciaccino, specifically the fragment of measures 8-11 from Episode A. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts:

- Fl. in Do**: Flute, marked *fra i denti* (between the teeth) and *mp* (mezzo-piano).
- Lastra**: A percussive instrument, marked *piuogata, fissa a voce media* (punged, fixed at medium voice) and *ppp* (pianissimo).
- Log dr. II**: Log drum, marked *M--* and *G. C. I*.
- Vle**: Viola, marked *mp* and *pp*.
- Uomo I**: Male voice, marked *f* and *pp*.
- PF. II**: Piano, marked *pp* and *mf*.
- PF. I**: Piano, marked *pp* and *mf*.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte). The lyrics are in Italian, with some words repeated for emphasis: «Ничто / ничто не может дать мне / не может / ничего не говорит / ничего / ничего / ничего / говорит, что не говорит, не может сказать / не может дай мне ничего не говорит / ничего / ничего / говорит / говорит, что не может дать мне / нет может / не может / ничего / ничего».

Рис. 55. С. Шаррино. *La porta della legge* (фрагмент партитуры). Эпизод А, Такты 8–11

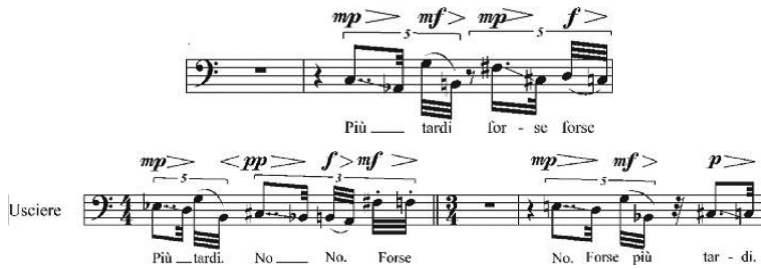


Рис. 56. С. Шаррино. *La porta della legge* (фрагмент партитуры). Такты 64–68

Повторения, разделенные более длинными или более короткими паузами, передают одновременно беспокойство героя, его «мучительное томление совести» и одержимость. Иногда повторы напоминают эффект «заезженной пластинки». В других случаях, практически непрерывный поток текстовых фрагментов выражает приступы страдания и тревоги героя, которые подчеркиваются вокализованными растянутыми звуками. Периодически, какой-либо вокальный жест дублируется инструментами. Игра идентичности и различия, повторения и трансформации сюжета между текстом и вокальной интонацией, заставляет вторую сцену воспринимать как своего рода вариацию первой и еще более подчеркивает «циркулярность» этого бесконечного монолога. Можно также говорить, о вариантном повторении с усложненной артикуляцией голосовых жестов у инструментов. Сравнительная текстовая и музыкальная драматургия между эпизодами и повторяющимися словами и звуковыми образами, говорит о том, что то, что в первый раз вызывает тревогу, в следующий раз производит обратный эффект, порой почти комический. Параллелизм, происходящий между эпизодами, расположенными последовательно, создает эффект, при котором память и переживания никак не взаимодействуют. Происходит очевидная дезориентация и неуверенность, свойственная Кафкианскому мироощущению.

Идея оперы соответствует шарриновской политической трактовке кафкианской притчи, согласно которой она есть пророческое представление о тиранической власти бюрократии в тоталитарных режимах. «Убийственная бюрократия, – пишет Шаррино, означает не только общественную дисфункцию или чрезмерную жесткость в обществе. «Бюрократия – это, прежде всего, маленькая форма тирании, месть разочарованных малышей, жаждущих власти. Порядок сам по себе лишен смысла. Бюрократический паралич обостряет жестокие механизмы и, как это ни парадоксально, останавливает работу самого себя и других; во имя мнимой эффективности он создает ловушку, скрывающую пропасть бездействия, к которой не может быть никакого спасения» [280, р. 38].

Для композитора текст Ф. Кафки стал проводником его собственных идей. Кардинальная переработка либретто была обусловлена тем, что язык писателя является труднопереводимым в сценическое пространство, несмотря даже на то, что воплощений прозы Кафки в опере множество. Однако каждому из композито-

ров, пришлось искать свои пути воплощения. С. Шаррино утверждает в интервью: «Чтобы осознать мир произведений Кафки, я вспомнил то, что испытал в Италии за последние пятнадцать лет: этот демократический бюрократизм, не только угнетает, но и постепенно убивает. Я могу притворяться, что не вижу этого. Власть бюрократии всегда была итальянским условием существования... Что касается текста Ф. Кафки: он меня привлек этим содержанием. Первоначально я оставил исходную версию без изменений. Затем выяснилось, что язык Ф. Кафки не работал на сцене, поэтому, текст претерпел множество изменений» [280, р. 10]. Жанровое определение оперы как «кругового монолога» героя говорит нам о том, что на протяжении всей оперы безымянный герой умирает на наших глазах неоднократно. Это навязчивый, повторяющийся кошмар, в котором даже текст оказывается одним и тем же. Именно в этой навязчивости повторений и состоит желаемый эффект композитора.

Звуковое пространство композитор делит на три уровня: он работает с тишайшими почти незаметными на гудящем фоне звуками, такими как: дыхание, тихий срежет, шелест, звуки ветра, шум деревьев, воздух пустых и гулких коридоров. Эти звуки генерируют флейты, трубы, тромбоны, вибрации стальной пластины (звуки листа грома). Сквозь эту шумовую завесу, которая перестает быть фоном и выдвигается периодически на первый план, мы слышим более громкие, более агрессивные звуковые «междометия», ассоциирующиеся с миром главного героя. Его лейт-созвучия — это аккорды (или кластеры) (*Flatterzunge* духовых), глиссанди из натуральных флажолетов струнных. Наконец, на переднем плане мы слышим квази-тематические фрагменты соло альты или виолончели, которые в некоторых случаях варьируются, подобно яростным восклицаниям тромбонов и ярким комментариям бас-кларнета. Два фортепиано, два бас-барабана, трубчатые колокольчики, там-там и маримбофон обогащают хроматический спектр партитуры, одновременно оказывая гармоническую и звуковысотную поддержку певцам, и, в тоже время, создавая ритмическую основу музыки. Вокальные партии первого и второго мужских голосов почти исключительно состоят или из очень длинных постоянных нот, часто в сочетании с протяженными звуками, или образуют очень быстрые фразы, часто использующие микротоновость, с многократным повторением слов в непрерывно изменяющемся порядке.

Структура оперы отражает подзаголовок: «почти круговой монолог». Вторая сцена точное повторение предыдущих четырехсот пятидесяти пяти тактов первой, хотя она и переоркестрована и следует со слегка измененным текстом, и с переменным чередованием вокальных и инструментальных линий. Опера начинается с очень короткого введения из семи тактов, представляющих одну из главных тем для соло альты и басовой флейты. Далее она превращается в грубую интерлюдия, построенную на упругом ритме, которая звучит угрожающее как проявление рокового начала — механическое одновременное сердцебиение кларнета и фортепиано.

ppp sempre (rumore meccanico)
8va - - - - - ,

Pf. I
C1.
VI.
Vla

senza *mf*
IV tasto
pizz. oltre il pont. (seivoltando su II e III corda con il pollice)
ppp > *ppp* > *sim.*

Рис. 57. С. Шаррино. *La porta della legge* (фрагмент партитуры).
Сцена X. Такты 882–883

После бесконечных повторов и подчеркивания незначительных вариативных различий, в конце концов, музыка внезапно останавливается, но теоретически она может продолжаться, повторяясь до бесконечности. Пафос музыкального языка, таким образом, становится действенным техническим средством передачи потенциального галлюцинаторного аспекта повседневной жизни.



1.4.4. Опера «Лоэнгрин»

Опера, или давая более точное авторское жанровое определение – «невидимое действие» «Лоэнгрин» *Lohengrin* (1984), может послужить как ярким примером проекции концепта зеркала, так и примером композиторского воплощения идеи шизоанализа. «Лоэнгрин», переводит внутреннюю драму звукового восприятия на уровень обеспокоенности постоянно расширяющейся вселенной звука, переходом из микрокосмоса в макространство. Звук, как философия «пределов возможного», призывает к высвобождению пространства сознания от шумовой составляющей, необходимости вслушивания. У Л. Ноно это несет в себе черты «трагической ритуальности», в то время как у С. Шаррино звуковая философия носит скорее экологический характер. Каждый человек, в его психологической целостности, обладает собственной звуковой структурой, которая не только дает ему возможность реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Это чувство космической бесконечности не исключает, но скорее подразумевает существование других бесконечных миров, состоящих из тех же самых элементов, хотя и в переменных количествах.

Идея раздвоенности и зеркальной симметрии у С. Шаррино опирается на представления об идентичности природы и ее законов, фрактальной геометрии – бинарности и самоподобия, симметрии художественному творчеству, смысл которого состоит в переводе физических процессов – в звуковые фигуры.

Смысловым ядром философии звука, разработанной композитором, становится феноменология индивидуальной раздвоенности – «самоподобия – дуальности». Самоподобные преобразования определяются свойствами, выражаемыми определёнными законами из области фрактальной геометрии. Родоначальником

фрактальной геометрии, которая занимается изучением инвариантов группы самоподобных преобразований, стал французский математик Бенуа Мандельброт. Примечательно, что его изыскания совпали по времени со стартом сериализма. В 1970-е гг. он определил принцип организации природных форм как фрактальный принцип. Фрактал – самоподобная структура, изображение которой не зависит от масштаба. Самоподобие в математических алгоритмах реализуется при помощи рекурсивных процедур. Пространственная форма фрактала повторяет себя в каждом фрагменте и в любом масштабе. Его структура отражает иерархический принцип организации материи в природе. И к этому природному организационному принципу стремились в своём творчестве композиторы постсериализма. Способность фрактальных структур к развитию определяет непрерывность процесса формообразования, так как фрактал никогда не бывает законченным и способен генерировать великое множество самоподобий и отражать устремлённость к бесконечности.

С. Шаррино чрезвычайно интересен перцепционный мир. Его музыка – пространство, вмещающее в себя всех живых существ, из мира живой и неживой природы. Такое пространство можно назвать окружающей средой. В ней возникает напряжённость между иллюзорными звуковыми элементами. Но она не есть реальность, а скорее представление о ней.

Свою философию тишины композитор основывает на опыте. Он утверждает, что необходимо утончать ощущения, делать их прозрачными, распутывать сознание, то есть стараться «чувствовать себя частью жизни», упражняться, учиться восприятию, что само по себе должно стать своеобразным видом искусства. Диалог слушателя и композитора представляет собой ещё один парадокс, поскольку диалог склоняется к молчанию. Тот, кто говорит, получает энергию молчащего, тот, кто молчит, становится неудержимым источником чувства [277, р. 55]. Слушатель, занимаясь подобной практикой, может изменить свой эстетический опыт и опровергнуть устойчивые представления о мире [277, р. 55]. Шаррино пишет: «Тот, кто стремится к вслушиванию и пробуждает образы вслушивания, может изменить эстетический опыт и в форме знания сам мир» [277, р. 249]. Отторжения и согласия противоположностей, дополняющие художественную практику, – лики одной и той же проблемы. Не прибегая к имитации в буквальном смысле слова, автор стремился представить себя сквозь призму отражений [277, р. 60]. Здесь композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, вслушивается в себя, фокусируясь на детских воспоминаниях в попытках возратить утраченную иллюзию.

Результатом натуралистической концепции С. Шаррино стал вывод, что биологические организмы и объекты искусства, художественного творчества развиваются в соответствии с одними и теми же природными законами. Фрактальные структуры обладают способностью к саморазвитию, что определяет непрерывность формообразовательного процесса. При изучении нелинейных динамических

систем, очевидно, что в основном природные объекты имеют фрактальную форму и обладают фрактальными свойствами. Физический смысл объекта-фрактала – представляет собой структуру пространственно-иерархического типа, с убывающим строго закономерно, единообразно, заполнением объёма, как, например, крона «зимнего дерева», без листьев, или на эволюционно-биологическом уровне – эволюционное древо жизни Земли. Общность фрактальных свойств способна объединить различные объекты: биологический организм и произведение искусства в любой из его областей.

В «Лоэнгрине» это очевидно: голос солистки этой «звуковой космогонии» представляет собой проекцию космического на «единичное». С позиции итальянского композитора, необходимо осознать голос в качестве телесного отражения мира. В опере только два действующих лица – Эльза и Лоэнгрин, однако они поручены одной исполнительнице – сопрано. Соединением этих двух образов становится эффект шизоидной раздвоенности героини и одновременно загадка: является ли репрезентируемый ею мир реальным или иллюзорно-бредовым.

В «Лоэнгрине» слушателю необходимо концентрироваться на микроскопических, неподвижных звуковых объектах, которые оказываются неустойчивыми микроорганизмами, увеличенными в миллионы раз. Концентрация на звуковых событиях направляет слушателя по пути пересечения различных масштабных уровней: из микрокосмоса в макрокосм: каждая сцена – фрагмент целого и одновременно его модель: свойство обратно пропорциональное навязчивому единству предмета и его целостности. Продолжая идеи расширения границ звукового восприятия чувствительности к тишайшим звучностям, композитор обращается к средствам различной артикуляции: утонченным тремоло на грани возможного, разнообразного ропота, элементов дыхания исполнителя. Музыка принадлежит к области психоакустики, а творчество – это скорее описание определенного психологического опыта [286]. У такого опыта есть энергия возобновленного восприятия. Каждый звуковой объект, даже микроскопический, имеет для композитора великую ценность. «То чем я интересуюсь, прежде всего, перцепционный мир», – утверждает С. Шаррино. «Моя музыка – это пространство, в котором что-то происходит, которое мы делим со всеми живыми существами. Это то, что может быть названо окружающей средой. В этой окружающей среде я создаю напряженность между звуковыми элементами, которые иллюзорны. Это не действительность, а, скорее, даже представление о действительности» [286].

В «Лоэнгрине» используется живое естественное акустическое пространство, которое захватывают звуковые события и преобразуют его, находясь в симбиотическом единстве с ним.

В «Персее и Андромеде» С. Шаррино стремился объединять естественные элементы с «созданными» или искусственными, проектируя традиционные акустические источники в динамическом развитии и расширении. С помощью электрон-

ных устройств, звуковой фильтрации он достигал возможности изменения любых параметров звука, создающих новые динамические и акустические пространства, которые используют, в том числе, и электроакустику, изменяя отношения между непосредственным звуковым сигналом и реверберацией. В данном случае он приходит к сознательному самоограничению средств. Благодаря «поэтике» микроизменений структуры звука, возможно, услышать «неслышимое». Слушатель концентрируется, перемещаясь в сознание главной героини, пытаясь взглянуть на события сквозь ее оптику. Необходимо выйти за пределы «человеческого» времени, чтобы погрузиться в пространство трехмерности: горизонтального, вертикального и диагонального измерений. Из горизонтального «нулевого времени» они расходятся в разнонаправленные временные потоки, где, в конечном счете, вертикальное время совпадает с нулевым, представляя «прогрессию — от последовательного, до одновременного».

Аллюзию на оперу «Лоэнгрин» Р. Вагнера С. Шаррино обосновывает тем, что, с его точки зрения, это произведение представляет собой в истории музыки самый радикальный пример фокусирования точки выслушивания. Он обостряет его, фокусируя внимание на одном единственном персонаже: слушатель перемещается во внутреннее пространство сознания героини, чтобы окончательно потерять чувство отстраненного слушания, сделав ее восприятие действительности предметом собственного. Она становится своего рода сфокусированной точкой – центром произведения.

С. Шаррино пишет в предисловии к изданию партитуры о необходимости «воскресить в памяти внутреннее пространство известной оперы». Это пространство должно стать «эпиграфом» к новому «Лоэнгрину». Оно отображается в безумных глазах Эльзы, оглушенной звоном колоколов, и с этого момента начинается новая история безумия в ее же шизоидной интерпретации. Композитор утверждает: «мне хотелось бы показать, это сознание Эльзы – символическое и психофизическое одновременно, оно представляет собой также корреляцию между ассоциациями, и сознанием слушателя» [277, р. 82].

«Лоэнгрин» (1982–84) С. Шаррино существует в двух редакциях. В первом случае жанр был обозначен композитором как мелодрама, во втором (1984) – как радиоспектакль – «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов, заказанный «R.A.I.», и, тем не менее, имевший и сценическое воплощение. «Невидимое действие» предполагает звуковой театр, как и в случае с «Девочкой со спичками». Композитор не просто объединяет звуковую картину с действием в единую «магию театра», он сознательно растягивает временное пространство звука, где минимальное движение в сознании Эльзы не проходит незамеченным.

«Невидимое действие» происходит лишь в воскрешении памяти. Это сон, или воспоминание, или фантазия, которые создают необходимость у слушателя построения собственного отражения истории, повествование которой дано сквозь

призму безумия и раздвоения сознания Эльзы. Действие – плод воображения слушателя, сфокусированного на микроскопических и замедленных трансформациях звуковой ткани оперы. Оно невидимо, а отсутствие отвлеченности на визуальный компонент лишь усиливает концентрацию и возможность композиторского руководства «перцептивными тропами».

Проекция внутреннего мира героини на сознание слушателя построена на принципе зеркала: сознание реципиента служит «экраном» для отражения. В этом процессе происходит слуховая деформация мифов и прообразов европейской культуры. «Лоэнгрин» – это ироническое и фантазмагорическое прочтение Р. Вагнера сквозь призму безумия, миф, перечитанный в кошмарно-ироническом ключе и начиненный всевозможными метафорами и аллюзиями.

Сопоставив структуру литературной основы – рассказ французского писателя Жюль Лафурга «Лоэнгрин – сын Парсифаля» (*Lohengrin, fils de Parsifal*) с драматургической версией С. Шаррино, так же, как и по отношению к Вагнеровскому первоисточнику, становится очевидным, что С. Шаррино преобразует эти источники в ключе собственных идей. Сознательно нарушая последовательность событий, он заменяет линейность фрагментарностью, подчеркивая двусмысленность. Композитор открывает слушателю параллельный мир раздвоенного сознания. Действие разворачивается подобно лабиринту, исходной точкой которого становится сознание Эльзы, которую в Эпilogе он и вовсе помещает в пространство сумасшедшего дома. Эта ретроспектива объясняет красочность воображения героини, его раздвоенность и исходную точку возможных ассоциаций.

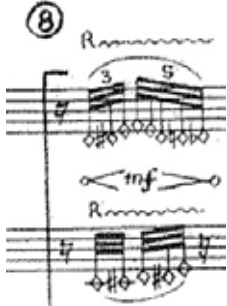
Драма становится монодрамой, а Эльза, принимая на себя все возможные роли, становится репродуктором, через который «говорят» и священник, и Лоэнгрин, и толпа. Постепенно эти образы становятся все более призрачными, и, в конце концов, растворяются, обнажая безумие героини. Так же, как и в монодраме «Ожидание» *Erwartung* А. Шенберга, и впоследствии в «Фаме» Б. Фуррера, основное пространство действия – это «внутренняя империя» сознания героини, однако для С. Шаррино – это в первую очередь оптика, через которую преломляются и интерпретируются события.

Солистка-актриса принимает на себя все основные функции действия: от музыки до передачи средствами актерской игры поэтического текста. И персонажи, и сцена в своем уникальном единстве представляют Эльзу. Она становится точкой, в которой сфокусированы все события с бесконечным источником всевозможных оттенков. А внешние атрибуты отражаются в пространстве «внутреннего». Инструменты резонируют в пустоте, искажаясь в звуковом пространстве солистки. Фрагментарность звуковых событий при помощи монтажа выстраивает форму с окнами – «windows», как наиболее адекватную современному сознанию, моделирующую особенности восприятия, концептуальную композицию. «Окна», врезанные в линию композиции, демонстрируют многозначность времени – его параллельных

измерений и заставляют слушателя интерферировать между различными временными уровнями. Концепт зеркала – обманчивость реальности и отражения сквозь призму больного сознания. Звуковые жесты в Лознгрине можно свести в единую таблицу.

Материал Эльзы включает в себя вздохи, текст либретто и серию натуралистических квази-животных звуков (звуки птиц, собачий лай, и т. д.). «Матрицы присутствия» материалы, которые представляют собой двойники объектов в реальном мире. Физиологические жесты отображают дыхание и сердцебиение. Разделив, таким образом, акустический материал, Шаррино предлагает разделение между Эльзой и артефактами ее собственного тела. Она имитирует звуки голубей, лошадей, собак, Лознгрину, в то время как инструменты имитируют ее сердцебиение, а флейта – дыхание. Эльза говорит голосами всех «персонажей».

Элемент	Прием
Удушье, учащенное дыхание	
Кричащие звуки (Голос)	
«Удаленный лающий звук» (Голос)	
Голубиное воркование	
Писк	

Стук копыт лошадей	<i>(batter di denti come un galoppo lontano)</i>  <i>(fff)</i>
Ударные звуки у духовых	
Флаттер-язык	⑧  <i>(mf)</i>
Сверчки	 <i>(fff)</i>
Джет вистл	 <i>(sf)</i>

Трели Песнь лебедя	
«Летящие флажолеты»	
Wa-wa у меди	
Дыхание	
Биение сердца	

Используя в звуковой палитре не только все богатство вокально-инструментальных тембров, С. Шаррино обращается также и к шумовым эффектам: щелчкам, звукам, издаваемым закрытым ртом: «kr ...».

Новое измерение шизофренического тела в «Лоэнгрине» – это организм без частей, работающий всецело на вдувании, дыхании, испарении и перетеканиях. Несомненно, такая характеристика активного поведения – в противоположность поведению-страданию – изначально недостаточна. Помимо «слов-дыханий» используется также щелканье языком наподобие «тиканья часов». Кроме этих натуралистических выражений актриса использует прием невротической декламации.

Инструментальные звуки также полны двусмысленности понимания звука и призывов.

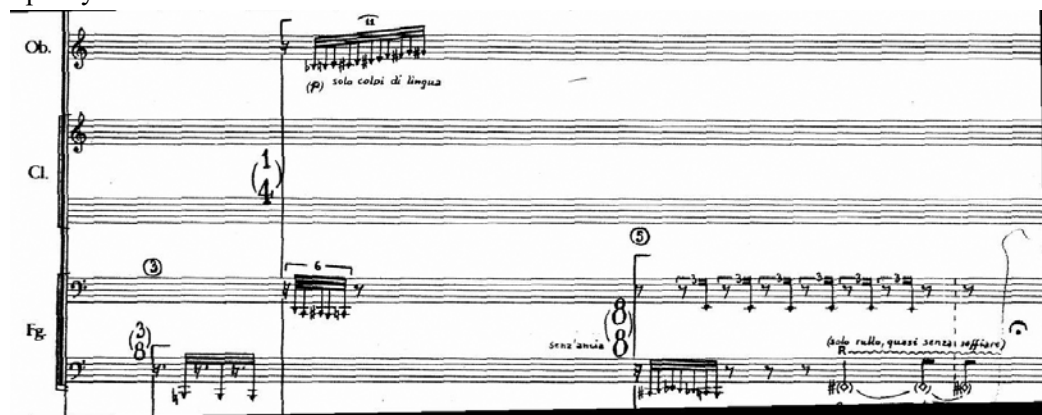


Рис. 58. С. Шаррино. Лоэнгрин (фрагмент партитуры)

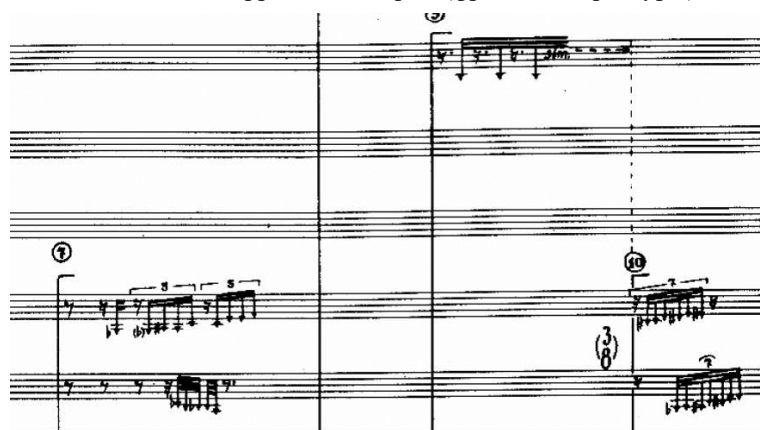


Рис. 59. С. Шаррино. Лоэнгрин (фрагмент партитуры).
Colpi di lingua у гобоев и фаготов

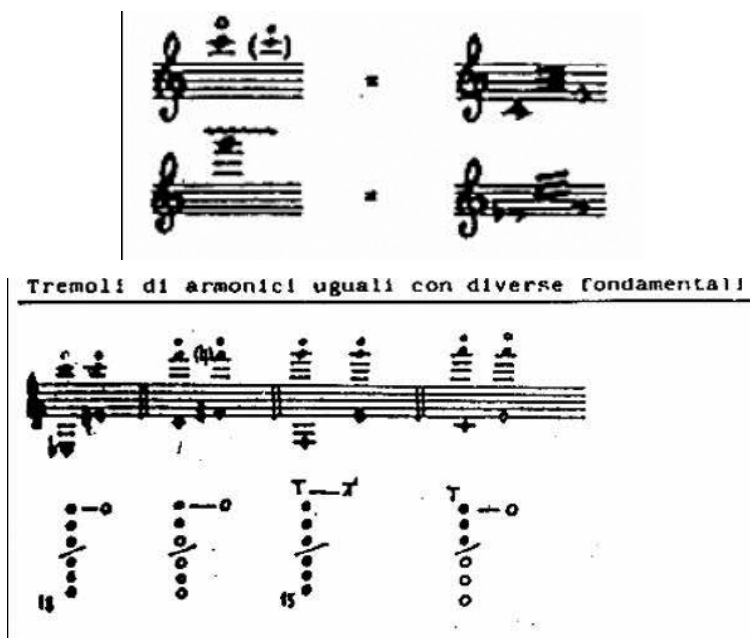


Рис. 60. С. Шаррино. Лоэнгрин (фрагмент партитуры).
Мультифонные трели у флейт и кларнетов

Все звуки, произведенные инструментами и голосом, усилены микрофонами; у актрисы система микрофонов способна воспроизвести достаточно громко даже самые маленькие эффекты, чей микроскопический размер сопротивляется их «чрезмерному» акустическому эффекту.

Эта мощная деформация намеренно подчеркивает двусмысленность невидимого действия, а шизофреническая двойственность «внешнего» и «внутреннего» не просто образует разрыв поверхности, она разламывает ее.

Поверхность музыкальных элементов дезориентирует слушателя, чья точка опоры и так постоянно колеблется между внутренней частью – на которой сфокусировано вслушивание – и внешней стороной, а также собственной аналитической и критической ролью. Реципиент будет неизбежно чувствовать себя поглощенным лабиринтом игры поверхности и глубины. Повествование напоминает ленту Мебиуса, ее поверхность и внутреннее пространство.

Когда в тексте появляются знаки, устанавливающие связь между сценой и внешним миром, реальность существования побуждает к идентификации ситуаций. Снижение «четвертой стены» создает эффект многочисленных отражений, игру зеркал; а две позиции театра и жизни взаимодействуют в двусмысленности. Между внутренней частью и внешней стороной открывается сходство, образующееся посредством автоцитат, которое создает ощущение бесконечной игры. В результате этой зеркальной игры проявляет себя своеобразный магриттовский эффект отражений, идентичный картине: «Наблюдение за наблюдающим», разоблачающий присутствия наблюдателя. Художник смещает предмет наблюдения до инструмента, который в картине это удваивает и, направляет на внешний наблюдательный субъект. Так, зритель современной драмы в какой-то момент начинает подозревать, что это сцена из его собственной жизни. Сопричастность становится столь сильной, близкой, что эмоциональный отклик оказывается близким к потрясению. Аналогией эффекта «наблюдения за наблюдающим» становится ощущение у слушателя собственной шизофренической раздвоенности. Он начинает подозревать самого себя в психической неадекватности, становясь соучастником невидимого действия. Идея индивидуализма и нарциссической сосредоточенности на себе самом проецируется на слушателя сквозь оптику сознания героини. Этот «открытый» текст напрямую зависит от восприятия – от отражения в сознании слушателя или зрителя.

Истинный смысл в концентрации слушателя на проекции звукового мира главной героини на слушательское восприятие состоит в близком, почти «интимном» контакте со звуком: «Музыка – глубоко эмоциональная вещь, – говорит С. Шаррино в одном из своих интервью, она может глубоко затронуть Вас. Но ведь не все наслаждаются близким контактом. Мы живем во время большой скованности, холодности, и нехватки радости жизни. Музыка может Вас смутить своим близким контактом. Это – самая красивая черта музыки; ее эротизм и близкий путь к восприятию, которое позволяет множеству людей к ней обращаться» [286].

Невидимое действо – «Лознгрин» – это сочинение, которое в соответствии с фундаментальными установками творческой стратегии композитора также находится на пороге тишины и звука, где он по-своему обращается к понятию «лиминальная» (пороговая) музыка. Для него это единственный возможный способ обострения чувствительности, преодолевающей инертность. Он говорит о чрезвычайно высоком пороге восприятия соотношений в современном звуковом мире [277, р. 204-249].



ГЛАВА 2. ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ (1963–2004)

Фаусто Ромителли родился в Гориции 1 февраля 1963 г. Окончил Conservatorio Giuseppe Verdi в Милане, совершенствовался в Accademia Chigiana в Сиене и Scuola Civica в Милане. Ф. Ромителли учился у Франко Донатони. В 1991 году в Париже композитор изучал новые технологии на «Курсе музыкальной информатики» в ИРКАМе, с которым также сотрудничал и в качестве «композитора-исследователя» далее — в период с 1993 по 1995 гг. Изучение европейской новой музыки, и в частности, Д. Лигети и Дж. Шельси, а также французского спектрализма — творчества Ю. Дюфура и Ж. Гризе, привело его к формированию индивидуального композиторского метода. В нем сочетаются основы спектральной композиции с элементами современной массовой музыкальной культуры: техно–и рока. Художественные эксперименты Ф. Ромителли в области инструментального синтеза и спектрального анализа звука, применения электроники как на предкомпозиционном этапе, так и в интерактивном взаимодействии с «живыми» инструментами этого периода (1990-х годов) представлены в таких сочинениях как: *Sabbia del Tempo* (1991) для шести исполнителей и *Natura morta con fiamme* (1991) для квартета и электроники. Композиция была задумана в тот момент, когда Фаусто Ромителли стажировался в ИРКАМе на «Курсах музыкальной информатики».

Научное исследование звуковой среды он считал неотделимым от творческого процесса. В частности, его привлекали такие области, как акустика и психоакустика, спектральный звуковой анализ и компьютерная обработка данных. Область исследования звукового пространства Ф. Ромителли изначально была сориентирована на мир сложных, «загрязненных», некультивированных звуков. В его творчестве наметилась важная тенденция объединения традиционных инструментальных ансамблей с электронными инструментами, такими как электрогитара или электронная клавиатура. *Natura morta con fiamme* — один из первых опытов работы с электроникой, который заставляет композитора принять ряд решений в соответствии с его индивидуальными эстетическими установками. Процесс создания звуков в этом сочинении состоит из трех различных измерений: акустический звук, усиленный звук струнного квартета и электроника. Весь звуковой материал проходит через пространственную систему усилителей. Еще до своего пребывания в Париже Ф. Ромителли четко осознавал эстетическую важность технологической революции, которая создает новые формы чувствительности, а также формирует новый иной стиль мышления. Композитор видел новые пути к обновлению композиционной парадигмы, которая, в те годы отражалась в теоретических дискуссиях о концепции музыкального тембра. И хотя, с одной стороны, основным стимулом являются опыты с цифровым и инструментальным синтезом звука, приобретенные спектральной музыкой, основополагающей проблемой композиторского творчества становится именно «спектральная морфология» как возможность структурных отношений внутри организации тембра. Тембровая иерархия в музыкальном дискурсе на микро и макроформальном уровнях начинается со сравнения с лингвистикой, где два уровня фонологический и синтаксический образуют процесс обмена информацией. Со времени увлечения спектральной композицией, Ф. Ромителли рассматривает функциональность и иерархию звуковых элементов. Процесс категоризации для него определяет «кривую созвучий», образующихся в искривленном, измененном электронными искажениями звуковом пространстве. Спектральная морфология обеспечивает композитору основу музыкального дискурса.

В отношении пьесы для квартета с электроникой *Natura morta con fiamme*, что стало в дальнейшем характерно и для его творческой концепции в целом, Ф. Ромителли говорил следующее: «В этой работе я попытался создать спектральную морфологию звуковых объектов в зависимости от их синтаксической артикуляции, чтобы построить систему оппозиций, способную дифференцировать, цементировать, разделять или приводить в действие различные комбинированные единицы. Как и в языке, одновременное сосуществование спектральных характеристик, которые определяют идентификацию фонемы, имеет дифференциальное и несущественное значение. Эти фонемы определяют состав элементов. Следовательно, в музыкальном дискурсе, работа с тембром должна выполнять дифференцированную функцию. Необходимо определить объект в синтаксическом контексте, а не только путем деления других объектов с учетом его узнаваемости и запоминания, а также путем определения логики его присутствия в кон-

кретном контексте. Спектральным характеристикам следует определять иерархические уровни, функциональные возможности синтаксических компонентов в разных комбинациях, в локальном, глобальном контекстах» [267, р. 133].

Основной идеей творчества Ф. Ромителли является материализация звука, представление о нем как о материале, обработка которого, способна придать ему определенные как физические, так и перцептивные характеристики. В соответствии с этими характеристиками, звук-материал может обладать такими свойствами как зернистость, пористость, яркость, плотность и эластичность. Звуковые формы, представленные в новом качестве подобны звуковым скульптурам. Ромителли утверждал: «В центре моего сочинения лежит идея звука как целостности. Звук материален, он обладает свойствами текстурности – зернистостью, пористостью, плотностью, упругостью. Его физические характеристики необходимо сделать доступными перцепции. Новые возможности сегодня – это звуковая скульптура, инструментальный синтез, анаморфоз, звуковая трансформация, спектральная морфология, дрейфование в области неустойчивых плотностей, искажение, помехи, образующиеся, в том числе и благодаря использованию электроакустических технологий. Сегодня все большее значение придается звукам неакадемического происхождения, «загрязненным» и «жестким», металлической природы, заимствованным из рока и техномызыки» [266].

Материализация звука, его представление в трёхмерном изображении – идея, воплощенная силами художников и инженеров программного обеспечения в причудливом объединении различных областей – искусства, технологии и дизайна. Дизайнер Эллисон Вуд создал ряд объектов перевоплощенных из звуковой области в визуализированную в 3D-формате. Средства материализации звука у Ф. Ромителли иные: он стремится к звуковой тактильности, фактурности исключительно звуковыми средствами, лишь в редких случаях, как например, в видео-опере «Индекс Металлов», применяя видеоряд – то есть визуальный компонент.

Творческие поиски Ромителли приводят его к использованию художественных средств оказавшихся далеко за пределами композиторских интересов новой музыки. Он обращается к звуковым исследованиям рок-музыки, к специфике электроакустической трактовки звука и инструментального жеста, к трешу – «художественному мусору, отброшенному авангардом академической музыкальной культуры. Его привлекали звуки инородного происхождения: техно и рок звучания искаженные звуки, наряду с утонченностью и сложностью применяемых им технических методов музыкальной композиции.

Ф. Ромителли прожил короткую жизнь. Он скончался от рака в возрасте 41 года. Его последней работой стала мультимедиа-опера «Индекс Металлов» (2004) на премьере которой, он присутствовал в крайне тяжелом состоянии, близком к терминальному. Чувствуя, что это его последнее произведение, композитор создал его как реквием по живой материи, которая неминуемо обречена на гибель. Через две недели после премьеры он умер.

2.1. Трилогия *Professor Bad Trip*

В своих изысканиях Ромителли выходил далеко за пределы академического музыкального авангарда. Этот факт объясняет всесторонний и всевозрастающий в настоящее время интерес к его творчеству, обращенному к множеству внешних источников: психоделической литературе, рок-музыке, изобразительному искусству Френсиса Бэкона, а также к современным технологиям, преобразующим художественную реальность через современные средства коммуникации. Выход за пределы академического понимания звука, равно как и за границы собственно музыкального искусства – в полной мере характеризует одну из важных работ в творчестве композитора – трилогию *Professor Bad Trip* (1998–2000).

На создание этой пьесы композитора вдохновили три художественных источника: серия «Три наброска к автопортрету» Фрэнсиса Бэкона, психоделическая поэзия мескалиновых экспериментов Анри Мишо – книга *Connaissance par les gouffres* (Познание через пучины) (1961), и образ художника-карикатуриста Джанлука Леричи, прозванного *Professor Bad Trip*. Деформация реальности, преломленной через «психоделические фильтры» сознания, отражает пристрастие композитора к фантасмагорической интерпретации реальных событий в вымысел. Эпиграф, предпосылаемый читателю А. Мишо, ссылается на «Искусственный рай» Бодлера: он обращается особыми состояниями сознания и психики, делая шаг навстречу безумию. В книге «*Великое испытание рассудка*» (1961) (*Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*) А. Мишо пишет о своем желании «рассекретить нормальность», с неведомой силой которой поэту удалось «познакомиться благодаря ее обратной стороне – «ненормальности»: «даже зауряднейший из людей в минуту самой полной расслабленности осуществляет громадное число операций, причем, не подозревая об этом, не обращая на это никакого внимания, для него это рутинные операции, в них его интересует лишь результат, а не механизм их действия, совершенно, между прочим, удивительный в отличие от мыслей этого же человека, которыми он так дорожит и которые частенько оказываются самыми посредственными, банальными и недостойными того неординарного аппарата, который выдает их наружу и с ними работает» [119 с. 222]. Стремление А. Мишо к трансформации восприятия времени, пространства, цвета и звуков, обусловлено поисками новых ощущений, спровоцированных различными экспериментами над собой при помощи определенных препаратов. Пограничные состояния, разгерметизирующие сознание, интересовали и Ф. Ромителли, однако, композитор никог-

да не применял методов, подобных А. Мишо. Его трагический ранний уход из жизни в возрасте 41 года, причиной которого послужила неизлечимая болезнь, возможно, объясняет его интерес к пограничным состояниям и стремлению к прорыву в область бессознательного.

Высвобождение сознания и нарушение привычных связей между телом и сознанием «нормального» человека – общая точка для всех трех источников: Ф. Бэкона, А. Мишо и Дж. Леричи. Обретение новой телесности звуковой материи, через обострение слуховых ощущений «высвобожденного сознания», к которому стремится Ф. Ромителли, оказывается одной из основных причин интереса к триптиху *Professor Bad Trip* со стороны хореографа, заинтересованного в возможности телесной реинтерпретации, в свою очередь, уже четырех источников: трех вышеупомянутых через музыкальную композицию Ромителли. «Отражение отражений», «проекция проекций» создают своеобразную зеркальную анфиладу интерпретаций, преобразующую первоначальный объект до неузнаваемости. И эта идея для итальянского композитора, является, весьма эстетически привлекательной. При этом особый эффект возникает в тесной взаимосвязи разнородных элементов, где, как писал М. Ботюр об А. Мишо: «Живопись — средство продвинуть вперед язык, а язык — средство достичь успехов в живописи. Только во взаимосвязи между ними можно распутать некоторые узлы» [119, с. 202]. В 1951 году для поэтического сборника «Движения» Анри Мишо нарисовал 64 рисунка – «псевдоидеограммы», в которых исчезает грань между графикой текстового знака – иероглифом и абстрактным изображением.



Рис. 61. «Псевдоидеограммы» А. Мишо

Равнозначность визуального и «слышимого» для Ромителли аналогична принципам Мишо. В литературном творчестве и рисунках Мишо, по словам композитора, его привлекла идея исчезновения видения и цвета: он нашел нечто общее слуховым процессам – форме «внутреннего слышания» (266). Исследование перцептивных механизмов сознания стало проводником к

высвобождению от академизма, разгерметизации культивированного и структурированного звука, в котором, по словам Ромителли, «нет ни тела, ни плоти, ни крови» [266].

Эстетика итальянского композитора также является продуктом синтезированного слышания, где сплавляются элементы субкультуры популярной англосаксонской музыки с 1960-х – 2000-х годов – Sonic Youth и Aphex Twin, спектральная технология с внемusыкальными ассоциациями, представленных выше источников. Во взаимоотношениях этих источников для Ромителли, так же как и для Ф. Бэкона, по словам Ж. Делёза, важны в первую очередь ощущения в качестве композиционной коммуникации, так как «свойство ощущения переходить с уровня на уровень под действием сил. Но иногда два ощущения, каждое на своем уровне, в своей зоне, встречаются, и их уровни вступают в коммуникацию. И из области простой вибрации мы переходим в область резонанса» [52, с. 76].

Триптих *Professor Bad Trip* троичен, так же как и портретная серия Ф. Бэкона. Повествовательность, которая проявляется в симметричности и в самой идее раскадровки киноленты не пугала ни художника, ни композитора Ф. Ромителли. Взаимосвязь музыкальной и изобразительной композиций очевидна: согласно утверждению Ж. Делёза, «триптих одна из самых музыкальных картин Бэкона». Бэкон пытается отойти от статичного, фотографического представления о человеке. Он стремился отразить впечатление, возникающее при живом общении с выражением эмоций, мимикой и жестами. Ромителли, не опасаясь некоторой повествовательности, в трехчастной структуре композиции уходит от фрагментарности мышления, ставшего начиная с сериализма 1950-х годов академической чертой. «В “Professor Bad Trip” преобладает гипнотическое ритуальное начало, пристрастие к деформированному и искусственному материалу, где в процессе искажения возникает череда навязчивых повторений, преобразующихся во времени – сжимающихся и скручивающихся, дрейфующих в направлении шумового хаоса и белого шума» [266]. Не менее значителен этот аспект и для автора портретного триптиха: у Бэкона внешние деформации следствие не только агрессивного влияния окружающей среды, когда мир – источник коррозии тела, но также и невозможности жесткой фиксации – изменчивого, находящегося в постоянном движении объекта. При этом, у обоих и у художника и у композитора в работе с материалом – как визуальным, так и звуковым, присутствует строгий композиционный расчет.

В основе Ромителлевского триптиха лежит следующая симметричная гармоническая структура [239]:

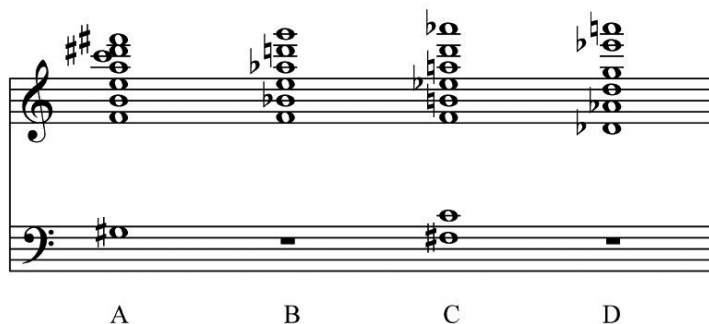


Рис. 62. Аккордовая структура Ф. Ромителли

В использовании спектрального метода Ф. Ромителли гармония становится инструментом, который генерирует звук и временные процессы, через определения границы между гармоническими и шумовыми компонентами. Привлечение в качестве материала элементов, заимствованных из психоделического рока, позволяет ему привлечь внимание слушателя к пограничным звучаниям и культурам, где границы между элитарным и массовым, воображаемым и реальным размыты, и музыка обитает именно на этих пограничных территориях.

Музыкальная форма триптиха основывается на специфических свойствах времени. Она направлена на управление восприятием, даже в том случае, когда речь идет о его дестабилизации. Общая композиция складывается из трех частей, обозначенных автором как урок – 1 (lesson I), урок – 2 (lesson II), и урок – 3 (lesson III). Первый урок, состоящий из интродукции, четырех разделов и коды, второй – из интродукции, четырех разделов, виолончельной каденции и коды аналогичный по строению и третий урок (также 4 эпизода). В целом, конструкцию *Professor Bad Trip* можно интерпретировать не только как «урок», но и как экзистенциальную метафору, в которой часто бывает трудно различать разницу между моделированием и реальностью и где синтетический продукт оказывается более близким и понятным, чем естественный.

«Вот спорные утверждения профессора *Bad Trip*, который, очевидно питает пристрастие к психоделическому року, в равной степени, как и к авангарду техно вселенной. Я думаю, что популярная музыка изменила наше восприятие звука, установив новые формы коммуникации. Композиторы классической музыки отказались от роли “последних защитников искусства” в результате тесного взаимодействия с коммерческой музыкой, в результате чего, понятия о “чистоте музыкального материала” оказываются нейтрализованы. Сегодня потребностью для музыкантов моего поколения становится осознанный отказ от абстракции в поисках новых форм восприятия, которые приводят нас к изобретению новых звуковых элементов и к принятию моделей электроакустической и даже популярной музыки. Необузданная энергия новых созвучий способна открыть “двери восприятия”: большинство этих

инновационных аспектов выразительности кажется достаточным для того, чтобы удовлетворить спрос некоторых современных композиторов. Я пытался интегрировать в мое творчество звуковые архетипы рок-музыки в сложном взаимодействии с инструментальной и электроакустической обработкой звука и инструментальным жестом; Однако, для меня не представляют интерес ни гармонические, ни мелодические структуры рок-музыки, которая так и не смогла “вырваться на свободу” и уйти от тональных клише» [266].

При том, что общая композиционная схема *Professor Bad Trip* не выглядит слишком сложной, цель Ромителли состоит в том, чтобы «подорвать» стихийной энергией ритмо-временных трансформаций предустановленную им же самим форму. Аналогичен и подход к форме Ф. Бэкона: в двух «противопоставляемых ритмах» утверждает Ж. Делёз, «каждый является «ретроградацией» другого, в то время как общую постоянную величину представляет ритм-свидетель, ретроградный по отношению к самому себе. Однако эта относительность триптиха не исчерпывает его закон. Ведь если нам кажется, что один из противостоящих ритмов «активный», а другой – «пассивный», у этого должна быть причина, даже если мы назначаем два эти термина с очень неустойчивой точки зрения, меняющейся от картины к картине, и даже от одной части триптиха к другой» [52, с.78]. Так же как и у Бэкона, в творчестве Ромителли мы наблюдаем сложные отношения между собственно техникой и процессом ее трансформации в чистую энергию. Воображаемая, а не реальная «фигуративность», размывающая форму до основания, в конечном счете, трансформирует повествовательность в абстракцию. Активный и пассивный ритмы, описанные у Ф. Бэкона Ж. Делёзом, чередуются и в музыке *Professor Bad Trip*. Накал возрастающего возбуждения сменяет аморфные фазы. Это неравномерное чередование сопротивляется существующим законам музыкальной драматургии, основывающимся на принципах контраста, или равновесия, вступая в резонанс с «ожидаемым». Нелинейный принцип драматургии, свойственный современной музыкальной композиции в целом, отмечал и Ромителли: «композитору сегодня приходится иметь дело с широчайшим спектром элементов современного музыкального ландшафта. В этом смысле современность не имеет линейной траектории и не обладает свойствами одностороннего движения: чтобы двигаться вперед, она должна быть в состоянии восстановить картину прошлого, оставляя его позади и по сторонам, при этом двигаясь вперед» [186, р. 68]. Итальянский композитор признает важность современных технологий, предопределившую развитие принципов управления звуком и эмансипированным шумом. Вместе с тем, композитора не привлекает получение «стерильного» «лабораторного» звука, который не является отражением личности автора. Его концепция искаженного, деформированного звука – проекция культивированного звука сквозь фильтры массового сознания, призванная к слуховой «де-макдональдизации». При этом, так же как и в творчестве итальянского карикатуриста Джанлука Леричи, на которого Ромителли ссылается в

названии своего сочинения, стремится создать художественную альтернативу миру всеобщей глобализации, реализованную при помощи его же инструментария. У Леричи – это психоделические комиксы, обладающие метафоричностью и образностью мышления, присущими подлинному искусству, однако созданные в массовом жанре, пригодном для тиражирования на футболках.



Рис. 63. Рисунки Джанлука Леричи

Средства выражения у Леричи аналогичны ромителлиевским: он стремился к масс-культурному псевдо-примитивизму, таким образом, выражая экзистенциальный ужас через детское восприятие. У Ромителли – это реминисценции психоделического рока, использование акустических искажений и ссылки на литературные и художественные источники «икон» поколения битников: У. Берроуза, философа-эссеиста Сьорана, а также на поэзию А. Мишо. «Композиторское творчество – это для меня объективизация через звук, которая проецируется через композиторскую технику и становится представлением. То, что я хочу выразить, должно обладать направленной силой воздействия, поэтому звуку необходимо материализоваться через ту среду, продуктом которой он является. Этот звук “грязный”, искусственный – метафорический» [186, р. 87]. Так же как и Ж. Гризе и другие

композитор-спектралисты, Ф. Ромителли стремился к отражению «лиминальных» (пороговых) состояний звука. Однако в его творчестве «пограничный эффект» реализуется несколько иначе: композитора привлекают звуковые объекты из мира массовой культуры, которые обмениваются свойствами с академическими «культивированными» звуками, меняют свои свойства под воздействием вездесущих и искажающих технологий. Этот метод несет в себе двоякую функцию: это огранка и обработка звуков из области техно и рок культуры за счет формализации композиторского процесса, стирающая грань между письменной академической и бесписьменной – массовой музыкальной культурой, и одновременно «вливание» свежей стилистической струи, обогащающей весьма академизированную новую музыку. Композитор утверждал, что сегодня в эпоху новых технологий, применение компьютера в творческой деятельности становится аналогом письменной фиксации и нотации. При этом стоит также отметить, что сам Ф. Ромителли работал с партитурой исключительно в «вручную» и сейчас все его партитуры, которые можно обнаружить – рукописные. «Концентрированный материал», используемый в качестве гармонической основы и источника трансформаций подлежит постепенному рассеиванию за счет множества повторов. Этот процесс, генерирующий циклическое повторение материала, продуцирует эффект транса. Он берет на себя два значения эстетики Ф. Ромителли: с одной стороны это вихрь звуковых ощущений, в котором тело участвует в акте слушания, с другой – это бегство от реальности посредством прорыва в «бессознательное» через бесконечность репрезентаций энергетических вибраций звука, наподобие мантры. Психоделический характер рок-музыки и техно в своих повторных структурах, становится одним из главных средств достижения «лиминального» эффекта. Размываются границы между реальным и воображаемым, культивированным и «грязным» звуком, порожденным технокультурой, между элитарностью и продуктами массового потребления. Современный мир для композитора – это метафора всеобщего тщеславия и ничтожности каждого из нас в отдельности. Индивидуальные экзистенциальные проблемы только усиливаются: эпоха не предлагает никакой точки отсчета в общем движении к дегуманизации, где музыка также берет на себя негативные контуры распада и вырождения. «Сегодня музыка должна быть жестокой и таинственной, говорил Ф. Ромителли, только так она может отразить насилие массового отчуждения и окружающих нас процессов стандартизации».

2.2. «Радио мертвого города». «Аудиодром»

Искусство в условиях современных медиальных техник воспроизведения подверглось сильнейшей трансформации. Открытое коммуникативное поле, в котором сам процесс производства становится в ряде случаев значительнее результата – это и бесконечный лабиринт открывающихся возможностей репрезентации, и одновременно вихрь энергии, которой необходимо управлять. Новые технологии становятся не только средством распространения, но и темой художественно-философской рефлексии и основой творческих концепций. Один из наиболее ярких и известных исследователей теории медиа – Маршалл Маклюэн, утверждал, что открытие А. Эйнштейном теории относительности привело к распаду «линейного и гомогенного характера ньютоновского пространства Галактики Гутенберга» и возникновению многомерного коммуникативного поля, которое в любой момент может слиться в единую точку. В многомерном поле время прекращает свое существование, и пространство исчезает [114, с. 82]. Эта многомерность характеризует феномен трансмедиа, который представляет собой актуальный тренд современной медиакультуры в качестве способа медиапроизводства: продвижение информации по множеству каналов и одновременно с достижением максимально желаемого эффекта – обширной аудитории, вовлеченной в существующий сюжет. Трансмедийность проявляет себя и в качестве технологии в новой музыке, однако, несколько в ином качестве: в создании новых контекстов и выстраивании специфических форм коммуникации со слушателем.

Оставаясь принадлежностью академической среды новой музыки, творчество Ф. Ромителли находится в постоянном диалоге с искусством «новых медиа». Наряду с тем, представить четкую классификацию видов *new media art* довольно сложно, так как сама природа медиакультуры носит скорее смешанно-медийный, мультимедийный и/или интермедийный характер. Одну из специфических черт художественного мышления Ф. Ромителли составляет трансмедийность.

Противник различий между «высоким» и «низким» искусством, которое трансформировалось в его творческой концепции в противопоставление письменной и бесписьменной культуры, он соединял технологии спектрального метода композиции с цитатами и референциями на элементы музыкальной суб-культуры: творчество Джими Хендрикса, Джеффа Бека, Альберта Эйлера, Aphex Twin, PJ Harve, Pink Floyd и многих других. Он обращается к звуковым исследованиям рок-музыки, к специфике электроакустической трактовки звука и инструментального жеста, к трешу – «художественному мусору», отброшенному авангардом академической музыкальной культуры. Его привлекали звуки инородного проис-

хождения: искаженные техно- и рок- звучания, наряду с утонченностью и сложностью технических методов композиции. Необходимо также подчеркнуть, что включение в общее информационное поле тех компонентов, которые ранее существовали параллельно академической авангардной музыкальной культуре обусловлено особым интересом композитора к социо-культурным аспектам современного мира и, в частности, к возможностям современных средств массовой коммуникации. В связи с этим, вполне закономерным выглядит его обращение к концепции Маршалла Маклюэна, теоретизированной в известном труде «Понимание медиа» [114]. Музыкальной проекцией идей Маклюэна стала композиция Ф. Ромителли «Радио мертвого города. Аудиодром» (*Dead City Radio. Audiodrome.*) (2003), которая представляет собой яркий пример трансмедийности в его творчестве. Во взаимодействии с Маклюэном идея трансмедиа развивается как с теоретической, так и с художественной позиций [114, с. 21]. Одной из общих точек для Ф. Ромителли и М. Маклюэна становится именно оппозиция письменной и устной культур, смещение оси координат в современной медиа среде. Визуализация как специфическое свойство письменной культуры для нового человека первична в организации мысли и действия [272, р. 148-149]. Первоначально – письменная речь, а лишь затем печать сделали человека индивидуумом, породив индивидуализм, присущий западной культуре в целом. Технологический скачок спровоцировал развитие тех типов восприятия и мышления, которые были этой же технологией предложены: рационализм, линейное мышление, переход в область визуально-рационального. Согласно идее канадского социолога, все электронные медиа нацелены на то, чтобы сжимать и унифицировать разделенные и специализированные области [14 с. 23]. Ф. Ромителли также предполагал, что восприятие мира создается каналами трансляции и «то, что мы видим и слышим, не просто воспроизведено, но обработано и заново создано электронным посредником, накладывающим отпечаток на реальный опыт и даже подменяющим его собой» [272, р. 148-149]. Разделение на «холодные» (например книги) и «горячие» (радио, кино, телевидение) медиа, предпринятое Маклюэном, приводит его к выводу, что холодные медиа «реплеменизируют» общество, а горячие напротив — «рецивилизируют». В «перегретые медиа» сочетается перегрев горячего медиа и, за счет насыщения иной системой, они образуют смешанный тип.

Обоюдный интерес к поп-культуре, как со стороны социолога, так и со стороны Ф. Ромителли стал своего рода общей отправной точкой: одной из первых работ М. Маклюэна в этой области была книга «Механическая невеста: фольклор индустриального человека», название которой было частично заимствовано из М. Дюшана. Основная идея использования соответствующего языка для исследования предмета массовой культуры и массовой коммуникации в какой-то степени нашла свое выражение и у Ф. Ромителли: цитируя, казалось бы, инородный звуковой материал из области рок-музыки или панк-культуры, композитор подчеркивал

текстурный и эстетический контраст, определяющий разрыв между восприятием и технологией воспроизводства электронных каналов. Современный фольклор, с позиции М. Маклюэна, является продуктом интеллектуальной деятельности огромной армии профессионалов: рекламных агентов, писателей, сценаристов, художников, режиссеров, дизайнеров, журналистов, ученых и т. п. Включая элементы этого «фольклора» в собственное звуковое поле, Ф. Ромителли объединял их при помощи спектральной технологии, применяя электроакустический опыт детальной проработки звукового спектра.

Вывод М. Маклюэна заключается в том, что средства массовой коммуникации влияют на общество и, в первую очередь, не своим содержанием, а теми характеристиками, которые отличают одно из СМИ от других. К аналогичному выводу приходит и Ф. Ромителли: важен контекст и многостороннее воздействие на слушателя. При этом элементы могут быть различны, но именно способ их интеграции и подачи данного материала формирует контент. Этим способом становится искаженный спектр звука, «прекрасно обезображенный» современными технологиями и электроникой, что и оказывается доступным восприятию.

Самым примитивным и действенным средством массовой информации согласно М. Маклюэну является электрический свет. Не обладая контентом, он создает окружающую среду лишь только посредством простого присутствия и служит своего рода коммуникацией без сообщения. Телевидение, радио, газеты и другие средства массовой информации действуют аналогично. Но, оставаясь незамеченными, в ряду случаев – просто фоном, они оказывают непредсказуемое влияние на развитие общества [114, с. 5]. Элементы массовой культуры, сплавленные в единую звуковую магму Ф. Ромителли, не могут не воздействовать на слушателя, резонируя с тонкой материей звука, они образуют скрытые медиаэффекты. А согласно М. Маклюэну, «Средство передачи сообщения само является сообщением» (*The Medium is the Message*). В кинематографе идеи М. Маклюэна проявились в творчестве Д. Кроненберга, в частности, в его фильме «Видеодром». Мы видим и слышим то, что не обработано и заново создано электронным посредником. Этот посредник накладывает отпечаток на реальный опыт, а в некоторых случаях даже подменяет его собой. В «Аудиодроме» помехи, искажения, усиленная реверберация являются наиболее очевидными признаками «загрязнения» звука, отчуждаемого от его академического статуса, переосмысленного и подвергнутого фильтрациям. Одним из лейттембров становится электрогитара с целым спектром преобразований. В состав оркестра Dead City Radio также входят мегафоны и сэмплер, где первые служат трансформации звука из культивированного в «бытовое» качество с купированием низких и высоких частот и созданию разного рода помех и искажений. Влияние рок-культуры на творчество Ф. Ромителли очевидно: оно отмечено многими критиками и исследователями. Рев электрогитары с множеством глиссандо (slide) становится окружением почти каждого вертикального созвучия и лейттем-

бром, характерным росчерком творческого почерка. Искаженное, отфильтрованное при помощи передачи сигнала звуковое пространство, являет собой технологическое насилие над природой слухового восприятия, сопротивляться которому, по словам композитора – невозможно [257]. Потеря ориентации между реальным и виртуальным, натуральным звуком и преобразованным отвечает и идее прообраза ромителлевского «Аудиодрома» – почти одноименного фильму Д. Кроненберга («Видеодром»). Это была первая работа, в которой кинорежиссер прибег к искривлению пространства, насыщению его визуальными галлюцинациями, обращенными к виртуальной реальности. «Видеодром» – это искусственно вызванная опухоль головного мозга, порождающая галлюцинации, которая вызывает специальный телевизионный сигнал. Персонаж не видит альтернативы, кроме самоубийства: электронная среда вытесняет и заменяет собой реальный опыт. У Ф. Ромителли происходят аналогичные трансформации: мы теряемся в середине хаотического потока, аналогично тому, как и герой «Видеодрома» Макс Ренн восклицает: «Я не знаю, где я сейчас!».

Еще одной референцией на У. Берроуза стала первая часть названия *Dead City Radio* («Радио мертвого города»). Так назвался аудио-альбом, записанный американским писателем в 1990 году, где он сам читал фрагменты из своих произведений. Творчество У. Берроуза – идеолога психоделической культуры поколения битников перекликается с философией Ф. Ромителли. Медиа-технологии также увлекали и американского писателя: он участвовал в создании компьютерной игры *The Dark Eye* (1995), занимался подборкой голосов к персонажам и сам озвучил нескольких из них. В двух видеороликах этой игры он читал произведения Эдгара По под сопровождение сюрреалистических коллажей: «Маска Красной Смерти» и «Аннабель Ли». В 1992 году совместно с Куртом Кобейном (солистом и гитаристом легендарной *Nirvana*) и Берроуз записал сингл *The Priest They Called Him*, где он читал тексты под гитарный аккомпанемент Кобейна. Таким образом, очевидно, что интересы У. Берроуза и Ф. Ромителли принадлежали к общему информационному полю и референция в названии *Dead city radio* вовсе не случайна.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento (d=60)". The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked "Lento (d=60)" and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations and a section labeled "TUTTI MOLTO SUL TASTO".

139226

Рис. 64. Ф. Ромителли. Аудиодром (фрагмент партитуры)

Спектральный метод, применяемый Ф. Ромителли в его «Аудиодроме» сосредоточен на композиторском представлении звука в качестве материала, подлежащего обработке, обладающего определенными физическими характеристиками. Первым импульсом становится слуховой образ, затем следует компьютерный анализ и далее, полученные данные составляют основу композиции. Спектрализм Ромителли проявил себя под влиянием Штокхаузена, Гризе и в результате приобретенного композитором электроакустического исследовательского опыта ИРКАМе. Тесная связь со звуком – его физическое ощущение и чувствование Ромителли приводит его к поискам новых ресурсов восприятия. Попытка ощутить «скрытые измерения» тембра переносится композитором из внутреннезвучкового поля в русло взаимодействия с внешними источниками, подвергающими его информационным атакам, деформации и коррозии. При этом подчеркивается диалектика звука – материального объекта, одновременно дематериализованного, что позволяет рассматривать его как потенциал для возможных концептуальных интерпретаций: перезаписывания, реорганизации, перераспределения [234]. Новые возможности цифрового «транскодирования» и переформатирования физических объектов, провозглашенные в качестве одного из пяти технологических принципов, определяющих новые медиа [236, р. 67-71], весьма актуальны для Ф. Ромителли. Он использует этот принцип для трансформаций литературных источников в музыкальные образы, его же для включения элементов звуковой истории рок-культуры и классических цитат (как например искаженный фрагмент цитаты из «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса в начале «Аудиодрома»). Искаженные технологией передачи звука, эти элементы отражают идею эстетики треша (интеллектуального мусора, получающего новую жизнь в новом контексте). Диалектика материализации дематериализованного звука вызывает аналогии с идеями Лиотара, воплощенными в известной выставке «Нематериальное» (*Les immatériaux*), проходившей в центре Ж. Помпиду в Париже с 28 марта по 15 июня 1985 г., которой предшествовала публикация в декабре того же года книги «Постмодерн в изложении для детей». Лиотар призывает задуматься о статусе материального через ряд ассоциаций: материальное-духовное, hardware-software, материал-форма, материя-сознание, материя-энергия, материя-состояние, матрица-продукт [235, р. 173]. Именно нематериальное позволяет выйти за границы привычных понятий и представить, что хотя сама физическая материя никуда не исчезает, она не является стабильной, представляя собой «нестабильный ансамбль интеракций» [233]. У Ф. Ромителли звук – материал, обладающий физическими и перцептивными характеристиками: зернистостью, толщиной, пористостью, яркостью, плотностью и эластичностью. Неустойчивость образуется в постоянном скольжении между культивированным и «грязным» звуком, который атакует через «информационные каналы». Ф. Ромителли утверждал, что сегодня, наше сознание наводнено непрерывным и непреодолимым потоком информации, которая подменяет собой реальность [265, р. 131].

Постижение внутреннего пространства звука в спектрализме, которое получило свое развитие благодаря современным технологиям, инициировало слушание «микромра звука макрофонически» (Ж. Гризе) [40, с. 311], представляя акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Основная идея спектральной композиции отсылает к психологическому уровню восприятия, которое подразумевало бы так называемые лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии, звука и тишины макро и микроформы макро и микро времени. (Ж. Гризе понятию «спектральная композиция» предпочитал понятие лиминальное письмо (от латинского *limen*, порог)). Лиминальное, то есть пороговое, письмо стремится к интеграции всех составляющих спектра и переключению планов восприятия. Лиминальная зона располагается на грани микро- и макромра, частного и целого.

В «Аудиодроме» Ромителли, специфика звукового пространства организована аналогично тому, как его выстраивает Лахенманн в композиции *Nun* (1999), или Беат Фуррер в «Фаме» (2005). Слушатель оказывается в особой точке концентрации знаков, обрывков повествований, разрозненных звуковых образов, доносящихся как-бы издалека. Через переключение планов восприятия: от реального к воображаемому, постепенно происходит подмена реальности. Это дрейфование, однако, уже не на грани масштабов миров, а на пороге воспринимаемого и выходящего за его пределы, в пространствах между различными источниками звуковой информации, медиа полями, превращается в у Ф. Ромителли в особую технологию, в основе которой лежит феномен трансмедиальности. Композитора интересует процесс, в котором возникает слом восприятия, образованный множеством вторгающихся в индивидуальное сознание фрагментов иной реальности, которая, в конечном счете, вытесняет собой предшествующую и совершает «субъективное насилие» над слуховой природой индивидуума. Таковы последствия воздействия технологии: она приносит опустошение в современную жизнь. Будучи порождением индивидуализма, новая постгутенберговская эра приводит к его краху в медиа-хаосе. Спектрально организованное звуковое пространство Гризе, Дюфура, Мюроя и Левинаса у Ромителли вытесняется его искаженным, анаморфным отражением, которое существует уже скорее не в лиминальном (пороговом) качестве, а обнажает пропасть, подняться вернуться из которой к прежней звуковой реальности уже невозможно.

2.3. « Индекс Металлов» – реквием по материи

Трактовка звука как живой материи, обладающей собственным временем, созидательным и губительным одновременно, принятая Гризе в качестве отправной точки творческих идей, актуальна и для Ромителли. Звук как материальная сущность, обладающая как объективными физическими, так и субъективно ощущаемыми перцептивными характеристиками, получает в творчестве итальянского композитора специфический вектор развития. В соответствии с перечисленными характеристиками звука-материала он обладает такими свойствами как зернистость, пористость, яркость, плотность и эластичность, звуковые формы, представленные композитором в подобном в новом качестве аналогичны звуковым скульптурам. Звук в трехмерном изображении, визуально материализованный, реализуется в причудливом объединении различных областей – искусства, технологии и дизайна. Так, например дизайнер Эллисон Вуд создал ряд объектов перевоплощенных из звуковой области в визуализированную в 3D-формате, а созданная его студией программа синхронизировала музыкальную композицию с работой 3D-принтера, в буквальном смысле материализуя проект звуковых скульптур. Средства материализации звука в творчестве Ф. Ромителли иные: он стремится к звуковой тактильности, фактурности, оперируя исключительно акустическими параметрами.

Видео-опера « Индекс Металлов» становится тем не только редким, но и последним примером, в котором композитор применяет визуальный компонент тактильности звука. Представления Гризе о звуке как живом существе, обладающем свойствами живой материи, а также собственным неповторимым жизненным циклом, состоящим из процессов, аналогичных физическим «биений» и «дыханий», включенных в общую форму бытия, получают свое развитие и визуализированную форму в творчестве Ромителли. « Индекс Металлов» был создан композитором и его соавторами – видеохудожниками по заказу Фонда Royaumont. Премьера состоялась 3 октября 2003 года в рамках фестиваля *Voix Nouvelles*, проходившего в Сержи-Понтуа (Франция).

Музыка и видео

«Три автономных несвязанных друг с другом видеофильма, транслируемые на трех экранах, занимают все визуальное пространство. Звук проецируется как яркие пятна. Изображение использует те же физические характеристики, что и музыка: коррозия, пластические деформации, разрывы, накаливания и соляризации металлических поверхностей, которые обнаруживают свою жестокую и убийственную природу. Представляя визуально звук, акустически дефрагментируя изображе-

ние, с использованием тех же самых компьютерных преобразований, происходит соединение зримого и слышимого и манипуляция этими двумя различными вселенными».

Ф. Ромителли [266]

Композиция мультимедиа-оперы состоит из разнородных и одновременно взаимодополняющих элементов: слуховых, зрительных, осязательных. Искусство Ф. Ромителли напоминает об алхимической магии: звук прорастает в материю, проживает жизнь как часть этой материи и уходит в безмолвную вечность.

Жанровое определение «Индекса металлов» в качестве мультимедиа-оперы представляется наиболее точным: в этом сложном сплаве различных элементов именно музыка играет ведущую роль, а сам жанр пограничен: он находится на пересечении абстрактного и музыкального видео-арта. При том, что на формальном уровне, видеоряд «Индекса металлов» обусловлен предметно-определенными кадрами в качестве исходного материала серией различных физических состояний металла и его деформаций, при детальной видеообработке. Несмотря на это, достигается уровень абстракции, который делает первоначальную материю неузнаваемой. Аналогичным образом взаимодействует и живой акустический звук, подлежащий электронной обработке, с аудиозаписью: сочетание живого филармонического звучания с «загрязненным» воспроизведением создает у слушателя ощущение потери ориентации в звуковом пространстве.

Новые возможности цифрового «перекодирования» прежнего аналогового звука сыграли решающую роль и позволили «присвоить» и сделать доступным звуковой архив аналоговой эпохи, совместив медиа различных уровней. Композитор и видеохудожник в эпоху новых медиа равноправны: они обладают средствами, позволяющими перемещать звук в визуальное пространство и напротив, визуальное пространство сделать доступным звуку, так как алгоритмы программного обеспечения для разработки, как аудио- так и видеосигнала, аналогичны. В качестве примера может быть упомянута технология морфинга, встречающегося в трехмерной и в двухмерной (растровой и векторной) типах графики, трансформирует один объект в другой и существует как в режиме аудио, так и видео обработки. Как в отношении компьютерной анимации, так и в звуковом пространстве – это схожие процессы. «Этот оригинальный проект, писал об «Индексе металлов» Ромителли, позволяет объединить звук и музыку, музыку и видео, использовать тембры и изображения как элементы одного и того же континуума, подвергнутые тем же преобразованиям» [159, р. 7]. Аудиовизуальный ряд видео-оперы состоит не из репрезентативных изображений, а скорее из аналогов антропоморфного действия. Это наводит на мысль о пульсации изображения, аналогично человеческому сердцебиению. В этом отношении, Ромителли опять же, мыслит как Гризе, который уподоблял музыкальные микроформы физическим процессам: дыханию и сердцебиению, создавая

звуковые антропоморфные аналоги.

В процессе работы, как композитор, так и медиа-художники были взаимосвязаны, сохраняя, тем не менее, определенную степень творческой автономности. После определения текстовой основы и технического планирования деталей, Паччини создал основную часть видео-проекций, которые в последовавшем процессе творческого взаимодействия были изменены в соответствии с желанием Ромителли. Основу составила продолжительность музыкальных макросекций, которые потребовали в свою очередь, значительных сокращений видеоматериала. Соавторы сознательно избегали педантичной корреляции друг с другом, полагая, что согласованность восприятия должна была существовать на более высоком уровне, так как все формальные стороны композиции являются коннотациями трансцендентных сущностей. Разрозненные ощущения должны трансформироваться в состояние единой плазмы, в которой все компоненты взаимодействуют в телесно-тактильной целостности, основывающейся на ритуальности трансовых состояний.

Инструментарий «Индекса металлов»

В опере все акустические инструменты подвергаются усилению и различным электронным преобразованиям. Ромителли применяет также эффект Ларсена, который срывает, когда микрофон находится слишком близко к динамику, к которому он подключен. Аналогичных звуковых эффектов, намеренно «загрязняющих» звуковой прообраз – немало.

Звуковой арсенал «Индекса металлов» включает в себя солистку – сопрано, а также инструментальный ансамбль, в котором присутствуют электрогитара и бас-гитара. Видео проецируется на трех экранах размером 3 x 4 метра, которые расположены в один ряд. Однако, существует также запись ансамбля Ictus, исполнявшего в Брюсселе «Индекс Металлов», которая включает видеоряд с двумя возможными вариантами просмотра, установленными, как для одноэкранного просмотра, так и для трехэкранного режима. Видео было создано медиа-художником Паоло Паччини в сотрудничестве с Леонардо Ромоли.

Текст и ассоциативный ряд «Индекса металлов»

Литературной основой «Индекса металлов» стали тексты Кенки Лекович – хорватской писательницы и журналистки, представляющие собой аллюзии или скорее вольные интерпретации текстов Жоржа Батая. Кенка Лекович приняла участие в литературном проекте Граца (Австрия) в 2003 году, и получила статус *Stadtschreiberin* (городского писателя). В своем творчестве она утверждает мысль Мартина Хайдеггера, что Язык это не только инструмент передачи информации, язык это «дом бытия». Абстрактность текста выражена не только в отсутствии повествовательности, но также и в возникающих невообразимых словосочетаниях: в металле-мисо адская петля супа из морских водорослей:

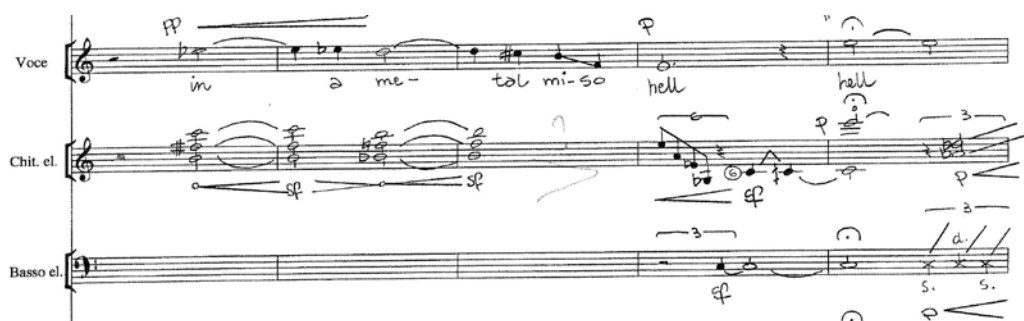


Рис. 65. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов» (фрагмент партитуры)

Текст Лекович полон свободных интерпретаций и аллюзий, и Ромителли продолжает развивать эту тенденцию в своей видео-опере. Поэтическая основа содержит строку из Джима Моррисона лидера группы «The Doors», умершего в 27 лет «Стальное тянущее пространство». Моррисон одна из важных фигур контркультуры 1960-х, основывающейся на идее психоделической революции сознания (второе название революции сознания). Еще одну ссылку на символы музыкальной субкультуры дает название видео-оперы «Индекс Металлов»: оно заимствовано из трека второй половины альбома Брайна Ино и Роберта Фриппа «Вечерняя звезда» (1975). Брайн Ино композитор, специализирующийся в области электронной музыки неакадемических жанров один из основателей жанра эмбиент. Заголовок текста Лекович «Тонушая девушка» отсылает в свою очередь к известной картине художника поп-арта Роя Лихтенштейна (1963). Однако текст Лекович идет в ином направлении в сравнении с картиной: он создает скорее абстрактный образ невидимую девушку с намеками на любовную историю некой анонимной личности, голос которой мы слышим «за кадром». Лихтенштейн, в противоположность Лекович, осознанно предпочитал конкретизацию через изображения поп-арта. Текст растворяет конкретный рисованный образ лихтенштейновской девушки, утопающей в головокружительном ощущении, вызванном обломками предложенного принципиально нового контекста. Ромителли мобилизует все музыкальные элементы, ничуть не дополняя текст какими-либо конкретными музыкальными признаками, которые могут привести нас к эмоциональным реакциям. Композитор выдвигает на первый план яркие образы современной суб-культуры, с тем, чтобы направить восприятие по ложному пути. Однако мы понимаем, что и «Тонушая девушка» Лихтенштейна и текст Лекович, и аккорд *Shine on You Crazy Diamond*, в качестве одного из центральных звуковых элементов, и ссылки на Брайна Ино и Джима Моррисона, все это не главное. Так, сквозь призму постмодернистской иронии, композитор понимает жанр реквиема. О том, что «Индекс Металлов» именно реквием – последнее и трагическое произведение Ромителли, не зная предыстории, мы не догадываемся, попадая в ловушку ярких образов и ассоциаций, существующих на первом плане. Все что вынесено на поверхность – лишь внешняя оболочка, создающая структу-

ру заупокойной мессы эпохи дополненной или виртуальной реальности, в которой человек существует на границе между реалиями и галлюцинациями, утратив объективность восприятия. Обращая внимание в первую очередь на яркую картинку, знакомые звуковые архетипы суб-культур и оригинальную идею мультисенсорного восприятия, погружаясь в эту бездну взаимодействующих ощущений, слушатель постепенно находит свой путь в смысловом лабиринте «Индекса Металлов». В одном из интервью Ромителли утверждал, что его буквально с самого рождения окружали оцифрованные изображения, синтетические звуки и искусственные объекты: именно искусственное, искаженное, отфильтрованное составляют сегодня природу современного человека [159, р. 139]. В этом искаженном пространстве и существует современный человек. Таков же и контекст реквиема Ромителли по материи, которая представлена многогранно: это и металл, обладающий своей стальной плотью и теряющий ее, превращающийся в мусор и сырье для переработки, и абстрактная утопающая девушка, и звук в его спектральном понимании – рождающийся и умирающий. И, безусловно, это сам смертельно больной композитор, прощающийся с этим искусственным и одновременно реальным миром, наполненным множеством отвлекающих от конечной природы любой живой материи, ярких синтетических объектов.

Текст размывается, так же как и его звуковое представление. Транс-персонифицированный эффект проявляется в том, что материал воздействует на нас в аудиовизуальном качестве: окружающее пространство заполнено светом и звуком, наши тела погружены в этот процесс многостороннего восприятия. Мы чувствуем себя дезориентированными в звуковом пространстве за счет видеопроекций, не пытаясь улавливать суть текста. Музыка и то, что происходит на экране, обеспечивают передачу информации при помощи неспецифических знаков, которые в конечном итоге являются поверхностями, на которые мы можем проецировать любые возможные значения. Ничто не согласуется с тем, что может позволить нам придать причинность, необходимую для эмоциональной категоризации. На уровне видеоряда, становится очевидным, что поверхности на самом деле являются металлами, а не водой, в которой утопает абстрактная девушка Лекович в «Галлюцинации 1». Головокружительный эффект создает падающая траектория видеоизображения. Визуально это представлено как калейдоскопические узоры, возникающие при увеличении первоначальных фасадов здания за счет видео-манипуляций с крупным планом зеркальной стеклянной и стальной архитектуры в *La De'fense*, парижского делового района. Изображение, таким образом, дает ключ к восприятию, находящемуся на границе аффективного и конкретно-предметного. Так видеохудожник играет планами абстракции реальных изображений, которые выводят реципиента далеко за пределы непосредственной «драмы» тонущей девушки.

Концепция Вальтера Беньямина, изложенная в его известнейшем трактате «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» получила

свой вектор развития в видео-опере. Проявление этой концепции у Ромителли связано с обращением к идее «ручной имитации» комикса – растиражированного образа массовой культуры в творчестве Лихтенштейна, а также с соль-минорного аккорда из Pink Floyd – «осколка» тиражированной рок-культуры. У Паччини образ технического искажения представлений о художественном образе воплотилось в анаморфном изображении фотографии *La De fense* в видеопроекции. Зеркальная поверхность зданий в перевернутом изображении создает абстрактный образ, в котором не прочитывается оригинал. Так прежние художественные формы выходят на новый уровень: они «стремятся к эффектам, которые могут быть полностью получены только новым обновленным техническим средствам. В прежних художественных формах можно найти основания технологий, которые способны осуществлять корреляцию с различными проявлениями реальности, направленную на то, чтобы через эти прежние формы показать чрезмерную экспансию новых» [18, с. 136]. Так как, согласно Беньямину, «даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным» [18, с.136]. В видео-опере текст Лекович не выглядит логически согласованным относительно трех различных частей формы: в «Галлюцинации 1» утопающая девушка безмятежно уходит в мир иной. «Галлюцинация 2», это, по сути, та же самая тонущая девушка и «Галлюцинация 3» также повторяет историю смерти, уже намеченную в первых двух текстах. В конечном счете, мы понимаем, что три «Галлюцинации» – это три различные версии одной и той же истории, лишенной повествования как такового, выраженные физическими ощущениями через слово. Немыслимые словосочетания также лишены логических оснований. В то время как «Галлюцинация 1» визуально и на звуковом уровне всячески подчеркивала падающее движение вниз и утопление, «Галлюцинация 2» меняет траекторию. В основе идеи иронично преподносимый как в тексте, так и на визуально-звуковом уровне, посмертный апофеоз. Возникает своего рода смысловой парадокс: возможности физического тела меняются: оно утопает, а затем поднимается. И именно в этом аспекте, текст Лекович более всего напоминает строфическую структуру песни. В таком случае и музыкальная форма становится аналогом строфической, причудливо интерпретирующей на каждом новом этапе первоначальный текст.

Образы и инструментарий их воплощения

Образы прикованного к постели тела, основополагающие с содержательной точки зрения для «Индекса Металлов» возникают в «Галлюцинации 3». Свидетельствуя о том, что в наркотическом блаженстве: мы находимся на расстоянии между удовольствием и болью: фраза «Прикованный к постели в стальном, просачиваю-

щемся пространстве» сопровождается пронзительным искажением электрической гитары, баса и электронного трека.

Рис. 66. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов» (фрагмент партитуры)

Образы «Индекса Металлов» загадочны и полны сложных смысловых проекций. Композитор полагал, что сегодня музыка должна быть жестокой и таинственной, так как только таким образом, она может отразить насилие массового отчуждения и окружающих нас процессов стандартизации [241, р. 74]. Галлюцинаторная тематика текста становится основанием для распада языковых норм и дает простор для трактовки текста, создавая также оппозицию пониманию музыкальной формы. Музыкальная макроформа «Индекса Металлов» не слишком усложненная и в тоже время, текст размывает музыкальную форму, отрицая линейность (так как повествовательность отсутствует) он проецирует на нее строфическую форму как форму второго плана. Смена планов от галлюцинаторного до соотносящегося с реальностью в тексте происходит мгновенно: в какой-то момент текст модулирует и звучит вполне согласующаяся с действительностью фраза: «она не позвонит больше Брэду». Параллельно с текстом у сопрано в партии электро- и бас-гитар звучит продолжительное разнонаправленное глissандо.

Далее становится понятным, что тонушая девушка не хочет обращаться к Брэду за помощью и на этом реальность вновь ускользает.

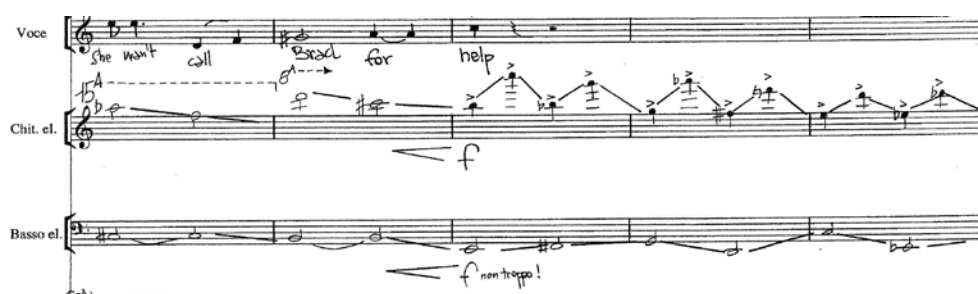


Рис. 67. Ф. Ромителли «Индекс Металлов» (фрагмент партитуры)

«Тонущая девушка» – образ далекий от реальности. Для Ромителли он становится транслятором инферально-галлюцинаторных миров, находящихся за пределами действительности. Композитор следует двум основным принципам: размывания и расфокусирования атрибутов внешнего мира до полной неузнаваемости, что создает анаморфное изображение. Так на фразе: «она не обратится к Брэду за помощью» практически из небытия вдруг возникает какой-то выразительный почти 3D-образ реальных событий. Он ускользает и вновь на поверхности оказывается мир галлюцинаций. Названия металлов, фигурирующие как в тексте Лекович, так и в идее, а также в названии видео-оперы являются носителями определенных физических фактурных, текстурных, осязательных и даже звуковых свойств. Металлически-звонкий тембр электрогитары, жар плавящегося металла и холод – как свойство его обычного состояния, все эти элементы в действительности становятся главными, в то время как «абстрактная девушка» второстепенной. Эти физические свойства проступают сквозь звуковые и визуальные символы: «листья красной медной ржавчины, промышленная шумовая пыль». Общая согласованность визуальных, звуковых и вербальных элементов, в восприятии зрителя находится на глубоком уровне, и, таким образом, ускользает от анализа и так как структурные элементы коннотируются внеформальными значениями. Разделы «Индекса металлов» чередуются с точки зрения их временной продолжительности, структурной плотности и использования сольного голоса, что привлекает пристальное внимание слушателя к содержанию поэтического текста. Исключительно инструментальные части более простые и короткие являются интермедиями между фазами большей интенсивности. На этом уровне макроиндекса каждая новая музыкальная часть связана с видео-частями, которые также узнаваемы и практически автономны. Однако на промежуточном и более низком уровнях продолжительности аудиовизуальная синхронизация представляет собой исключение по отношению к преобладающей асинхронности.

Приведем оригинальный текст на английском и французском языках с его последующим переводом на русский язык:

METALSUSHI

HELLUCINATION 1

(drowningirl)

1.

shining growing
melting drowning
into an iron
bluegrey wave
a pillowing wave
breaking over her head
sudden extreme honeymooners
literally drowning in emotions

2.

she suddenly fell
in a metal-miso hell
a loop of seaweed soup
pieces of milky broken glass
leaves of red copper rust
industrial noisy dust

3.

she don't care
she wan't call Brad for help
she would rather give up too soon
she will drown and sink in a spoon
SHE'D RATHER SINK IN HER NAIL ENAMEL
SHE'D RATHER SINK IN HER LONGLASTING NAIL ENAMEL
INOXIDIZABLE STAINLESS EXPRESS

HELLUCINATION 2

(risingirl)

1.

Murder by guitar,
nickel you are
but when I pierce and fix
your smile

to dive in and dive
you rise on and rise
infected by noise

2.

A brown lust for life,
rust you are
but when I collapse into
your eyes
to dive in and dive
you rise on and rise
corroded by noise

3.

Black Iron Prison,
chrome you are
but when I crash into
your bones
to dive in and dive
you rise on and rise
corrupted by noise

4.

The basement is done
lithium you are
but when I hit and shot
your soul
to dive in and dive
you rise on and rise
crucified by noise
HELLUCINATION 3
(earpiercingbells)

BEDRIDDEN (TO)
DUMBFOUND
NOISEDIN
EARPIERCING BELLS
HELLPHONES
METAL SHELLS

Steel thrust sucking space

corrupting
infecting
transfixing
collapsing
empoison
imprison
enchain
incinerate
lacerate
perforate
intoxicate

demolishing
squashing
crashing

corrode
pierce
hole
bore
drown
nail
rent
break
cut
shoot
strike
hit

crucify the heartbeat

Галлюцинация I

«Тонущая девушка»

1.

сияющий рост

плавление утопления

в железо

волна синего цвета
волна подушки
ломать голову
внезапные экстремальные молодожены
буквально тонущие в эмоциях

2.

она внезапно упала
в металле-мисо адская
петля супа из морских водорослей
кусочки молочного разбитого стекла
листья красной медной ржавчины
промышленная шумовая пыль

3.

ей все равно
она не позвонит Брэду за помощью
она скорее сдалась бы слишком рано
она тонет и утонет в ложке
она скорее смоем свою эмаль на ногтях
она скорее смоем свою долгоиграющую эмаль на ногтях
неоксидизированный нержавеющий экспресс

Галлюцинация II

«Поднимающаяся девушка»

1.

Убийство гитарой,
никель
но когда я прокалываю
твою улыбку
погружаюсь и ныряю
вы поднимаетесь,
зараженные шумом

2.

Коричневая похоть,
ржавчина
но когда я падаю в
твои глаза
погружаюсь и ныряю
вы поднимаетесь
корродированные шумом

3.

Тюрьма Черного железа,
хром
когда я врезался в
твои кости
погрузился и нырнул
ты поднимаешься
поврежденный шумом

4.

Подвал выполнен
литий вы
но когда я ударил и выстрелил
в вашу душу
погружаясь и ныряя
вы поднимаетесь
распятые шумом

Галлюцинация II/III

«Оглушающие колокола»

Прикованный к постели в

Стальном просачивающемся пространстве

развращает
инфицирует
рушится
отравляет
приковывает
сжигает
разрывает
перфорирует
отравляет
уничтожает
давит
грохочет
ржавеет
прокалывает
отверстия
тонет
гвоздь
арендная плата
перерыв
режет
стреляет
наносит удар
удар.

Макроформа

Общая форма композиции складывается из двенадцати эпизодов, которые сосредоточены вокруг трех галлюцинаций, основывающихся на текстах Лековича. Галлюцинации чередуются инструментальными интермеццо и обрамляются Интродукцией и финальной Каденцией.

Название части	продолжительность	Участие голоса	Такты партитуры
1. <i>Introduzione</i> / Интродукция	3' 20 "		1–49
2. <i>Primo intermezzo</i> /Первое интермеццо	1'39"		50
3. <i>Hellucination 1: drowningirl</i> / Галлюцинация1 «Тонущая девушка»	7'48"	+	51–279
4. <i>Secondo intermezzo</i> / Второе интермеццо	2' 03"		280
5. <i>Drowningirl II</i> / Тонущая девушка –2	9' 48"	+	281–509
6. <i>Terzo intermezzo</i> / Третье интермеццо	1'21"		510
7. <i>Drowningirl III</i> / Тонущая девушка –3	6'26"	+	511–640
8. <i>Adagio</i>	3'42"	+	641–681
9. <i>Quarto intermezzo</i> / Четвертое интермеццо	0'50"		682–687
10. <i>Hellucinations 2/3: risingirl</i> / <i>earpiercingbell</i> Галлюцинация 2/3 «Оглушенная колоколами»	7'00"	+	688–797
11. <i>Finale</i> / Финал	2'23"		798–920
12. <i>Cadenza</i> / Каденция	2'58"		921

Музыка пяти картин соответствует смене состояний героини, все более отдаляющейся от реальности. В первой галлюцинации, которая представлена в трех картинах, героиня переходит от состояния заторможенности – плавной речитации голоса, высоких регистров инструментального ансамбля, флажолетов, а также светло-голубых и желтых оттенков видеоизображения, к трансовому, выраженному в многократном варьировании одного паттерна, где вокальная партия начинается всякий раз со звука ми-бемоль. На фоне обрывающихся мотивов акустических и электронных тембров; на экране появляются теплые, огненные оттенки цвета. Падение также подкрепляется визуальным образом: на экране мы видим долгий полет вниз, при этом звучание постепенно вновь застывает на высоких нотах. В четвертой картине вторая и третья галлюцинации приводят к вокальной партии типа *sprechgesang* с огромными скачками в мелодии; усиливается роль электроники и гитарного звука, ускоряется темп смены образов в видеоряде и появляются более объемные изображения. Звучание «стекается» к электронному соль-минорному аккорду Pink Floyd, с которого все и началось.

Макроформа «Индекса металлов», в которой вокальных частей лишь четыре, а остальные – инструментальные, последовательностью инструментальных интерлюдий и эпизодов с текстом, напоминает вокальный цикл «Молоток без Мастера» Булеза. Однако, в данном случае, цикл един и в нем не перемешиваются различные первоосновы звуковой организации, как это происходило с серийными рядами при

наличии общей техники мультипликации у Булеза. Голос максимально интегрирован в ансамбль: певица помещается в середине ансамбля и с помощью усиления он также попадает в одно и то же звуковое пространство. В электронном оснащении имеются 11-канальные аудиофайлы. Динамики, создающие объем звучания располагаются над аудиторией, стереодинамики также располагаются справа и слева от ансамбля. Саундбуферы должны служить для низкочастотной перегрузки звучания. Источники звука для электроники имеют различный характер: первоначальный аккорд – это цитата с самого начала песни Pink Floyd. В контексте «Индекса металлов» он звучит фрагментарно, так как если бы проигрывался старым проигрывателем, неоднократно прерываемым заезженной пластинкой. Электронные звуки во второй, четвертой и пятой частях это синтезированные звуки, происхождение которых сложно выявить. Завершающая каденция, в свою очередь, представляет собой шумовую импровизацию с искаженной гитарой и бас-гитарой. Электронные обработки также были сделаны Паччини.

Мультисенсорное взаимодействие медиа средств

На уровне связи музыкальных эпизодов с фрагментами видео преобладает принцип самостоятельности и даже асинхронности в некоторых случаях. Так, например, происходит в конце второй галлюцинации – «Тонущая девушка – 2», где на уровне различных звуковых событий изображение замирает, причем сразу же на трех экранах. Согласование между музыкой и видео возникает не столько в параметрах вертикального – синхронного времени, сколько в построении горизонтально-временной линии, что составляет принцип работы звука с его визуальным представлением. Следует также подчеркнуть, что Паччини, выступивший в роли видео-художника, является композитором – автором ряда электроакустических работ, что сделало его открытым для работы с Ромителли и создало дополнительные факторы творческого взаимодействия. Морфологическая мутация элементов видеоизображения, присущая визуальному материалу, действует параллельно аналогичным процессам в музыкальном материале. Это совпадение делает зримыми композиторские идеи Ромителли, унаследованные от спектрализма Гризе, а также частично от полисерийности Донатони. Композитор применяет акустические технологии и создает своеобразную адгезию сцепление поверхностей разнородных элементов.

В «Индексе металлов» композитор, согласно его собственным словам стремился к созданию мультисенсорной имменсии, которая аналогична световым шоу 1960–1970-х годов. С другой стороны, его привлекали атрибуты сложности и структурной детерминированности, характерные для академической традиции новой музыки. Общность процессов видеоизображения и музыкального развития можно охарактеризовать как градационные, структурные, генеративные, которые реализуют себя как в звуковом, так и визуальном качестве. Градационный и структурный процессы реализуются в определении степени плотности на единицу

времени: уплотнения и разрежения первоначальной структуры микроформы. На границе визуального и звукового рядов образуется новая физическая реальность, которая может проявлять себя в ощущениях движения звуко-визуальной материи: энтропии, подъему / падению. На уровне свободных коннотаций, образующихся в связях звукового, визуального и вербального (текста) ощущаются органические и химические изменения материи, и окончательные смерть и распад.

Макроформа «Индекса металлов» строится на основе центрального элемента, подверженного трансформации, многократно повторяющегося в начале – начального соль-минорного трезвучия, вырезанного с пластинки *Pink Floyd* из песни *Shine on You Crazy Diamond*. Ромителли не открывает источника звука в электронной обработке, в то время как оригинальный аккорд *Pink Floyd* был сделан при помощи звучания электрического органа и бокалов, наполненных водой, к которым Ромителли добавляет тембр тремолирующей меди. Повторность аккорда напоминает начало *Partiels* (1975) Гризе, пьесу для 18 инструментов, в которой постепенно возникают обертоны на фоне повторяющегося основного тона. Это звуковое и структурно-технологическое сочетание спектральной техники и музыки *Pink Floyd* – своего рода общая точка между высокой и популярной культурой: «амальгама» двух полярных звуковых миров, примиряющихся в музыке Ромителли. Каждое появление соль-минорного паттерна чередуется длинными паузами, а затем накладывается на оркестровую фигуру, которая постепенно искажается, все более отдаляясь от первоначальной трезвучной звуковой модели. Продолжительность элемента представляет собой подобие параболы: паттерн расширяется, а паузы укорачиваются. Видео согласуется с этим процессом: серый круг начинает вращаться на темном экране. Цитата из *Pink Floyd* – единственный звуковой паттерн, который не меняется ни в одном из его многочисленных повторений, но всегда звучит точно так же. Оказывается, это единственная константа, которая против которой может выделяться оставшийся материал. Таким образом, он представляет собой мост, соединяющий электронику с инструментами ансамбля. Ансамбль отчуждает электронный звук, подчиняясь сначала гармоническому порядку цитаты (G-минор), чтобы постепенно отойти от него.

В нижеследующем примере представлено акустическое искажение первоначального соль-минорного трезвучия, процессуально предпринятое Ромителли для создания эффекта «плавающего» звука. Он создает микротоновые проекции трезвучия, всячески деформируя его. Искажения могут быть представлены двенадцатью аккордовыми позициями. Они же составляют основу гармонической структуры первой части Интродукции «Индекса Металлов».



Рис. 68. Гармоническая структура Интродукции «Индекса Металлов». Примеры искажений исходного соль-минорного трезвучия из партитуры (партии струнных):



Рис. 69. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов». 11 –12 такты



Рис. 70. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов». 17–18 такты

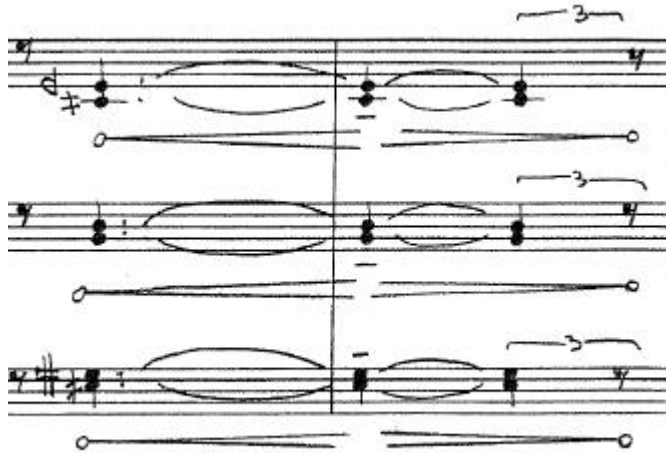


Рис. 71. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов». 22–23 такты

В Первой галлюцинации, названной «Тонущая девушка», металл в видеопроекции эволюционирует: от исходного состояния стали обретения цвета, формы и текстурности до постепенной утраты первоначальных качеств. Звук словно плывет и ускользает от фокусировки. Для Ромителли исходным образом послужила картина Роя Лихтенштейна «Тонущая девушка» 1963 года также известная под названием «Мне плевать! Я предпочту утонуть» (1963, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Лихтенштейн стремился в своем творчестве, чтобы его картины выглядели как продукты серийного производства, в связи с чем, он пользовался лишь несколькими типографскими цветами, так чтобы его картины выглядели как проекция комикса на холст. «Эти картины должны выглядеть, как фальшивки, и, думаю, мне это удастся, говорил

о своем творчестве Лихтенштейн. Мне кажется, я не просто перерисовываю комиксы, а привношу что-то новое и в результате создаю произведение искусства» [6]. Получив классическое художественное образование, художник стал популярным и модным именно благодаря союзу с «низким искусством», собрав воедино визуальные клише современной эпохи и сделав свой стиль индивидуальным. В обращении Ромителли к картинам Лихтенштейна содержится квинтэссенция его творческих поисков и одновременно центральная идея «Индекса металлов»: «Мне плевать! Я предпочту утонуть». Интересным также является факт, что эта картина была создана в 1963 году – год рождения композитора. Возможно, в этом также есть некий символизм. Отсутствие разделения элементов в современном искусстве на «высокое» и «низкое», равноправие культивированного звука и искаженного средствами передачи и устаревшими технологиями – загрязненного грубого звучания, все стало творческим «кредо» композитора. Таким образом, «Индекс Металлов», для композитора – это и своего рода стилистический манифест, в котором становление и развитие разноприродного визуально-звукового материала осуществляется через обновленное восприятие реципиента. Источником идеи Лихтенштейна стала обложка с комиксов Run for Love!, опубликованная DCComics в 1962 году. Художник обрезал оригинал, оставив лишь девушку. Это было основным принципом его технологии: он выбирал понравившуюся ему картинку, вручную увеличивал ее, перерисовывая растр, и выполнял в большом формате, используя трафаретную печать и шелкографию.



Рис. 72. Р. Лихтенштейн. «Тонущая девушка» (1963)

Во Втором интермеццо композитор осуществляет постепенную мутацию фрагмента электронной музыки, заимствованной из репертуара финской группы, работающей в области экспериментальной электронной музыки Pan Sonic. Он действует следуя технологии Лихтенштейна: «вырезает» фрагмент и по-своему интерпретирует его, меняя контекст:

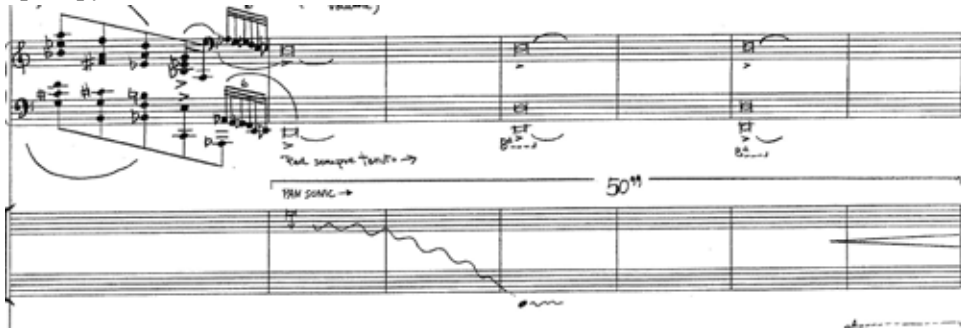


Рис. 73. Ф. Ромителли. «Индекс Металлов» (фрагмент партитуры)

Pan Sonic группа, эволюционировавшая в своем творчестве из области техно в сторону эмбиента, интересовала Ромителли именно в качестве техно. Работа с фрагментом записи *Pan Sonic* аналогична и принципам трансформации аккорда *Shine on You Crazy Diamond*. Сначала он несколько раз с паузами повторяет фрагмент, а затем искажает его. В видеопроекции происходят аналогичные процессы. В восьмом эпизоде *Adagio* звуки плывут, перемещаются, сталкиваются друг с другом подобно пузырькам воздуха, сливаются друг с другом в движении капли ртути. Эпизод «Галлюцинация» 2/3 становится кульминацией всей композиции: на экранах появляются капли ртути, осуществляются процессы преобразования с одновременным увеличением скорости смены кадров и их синхронизации относительно друг друга. В Финале звучит первоначальный аккорд *Shine on You Crazy Diamond* как замыкающий весь цикл. Но самым последним музыкально-визуальным эпизодом оказывается Каденция, в которой на экран проецируется огромный мусороуборочный комбайн для захоронения отходов. «Сегодня, – отметил Ромителли в одном из интервью, – мир кажется метафорой никчемной суеты, в нем каждый из нас чувствует себя в нем песчинкой. Индивидуальные экзистенциальные проблемы усиливаются, а современная эпоха не предлагает никакой точки отсчета, двигаясь в направлении экстремальной дегуманизации и денатурализации» [257]. Таким образом, песчинкой становится в буквальном смысле все: и человек, ощущающий себя, ничем в дегуманизованном современном мире, и даже металл, плавящийся под воздействием высоких температур, распадающийся на частицы, образующий груды мусора. Необходимо подчеркнуть, что слово *Cadenza* имеет еще один смысловой оттенок: в итальянском существует глагол *Cadere* – падать. Таким образом, помимо того, что Каденция является виртуозным сольным эпизодом в концертно-симфоническом цикле, это название части усиливает тему «Падающей девушки». Таким

образом, реализуется цикл Реквиема по живой материи, которая зарождается в Интродукции, умирает в Финале и «утилизируется» в Каденции и падает в бездну.

С музыкальной точки зрения Каденция далека от умиротворенного окончания произведения: ее музыкальной основой становится фрагмент транскрипции пьесы *Trash Tv Trance* 2002 года, которая начинает громкими ревушими звуками электрогитары. Завывающий и зловещий лейттемпбр «Каталога Металлов» – электрогитара становится прообразом искусственной искаженности современного мира, полного громких ревуших звуков, ассоциирующихся с прочностью металла. Однако и это подлежит сомнению. Даже самая прочная форма материи металл, подвержен деградации, деструкции и распаду. Делёз и Гваттари утверждают, что в искусстве «вся материя становится выразительной. Аффект оказывается металлическим, хрустальным, каменным и т.д., и ощущение не “окрашено”, а само “окрашивает”» [55, с. 73]. Процесс, по сути своей, стремится к энтропии как конечной форме бытия.

Реквиемом по материи «Индекс Металлов» назвал видео-художник Паччини. При общей концептуальной направленности, и Ромителли и Паччини играют на противоположностях: композитор балансирует на грани тональной гармонии (использование цитатного трезвучия) и спектрального развития, «чистого» и «грязного» звука, культивированного и некультивированного, классико-академического и популярного, видеохудожник – на грани исходного материала и его цифровой фотографической деформации. Ромителли стремился по его собственным словам к «торжеству метаморфоз плавящейся материи, световому шоу, в котором выход восприятия из границ физического тела технически достигается перемещением и слиянием в чужеродном материале», «к перцептивной насыщенности и гипнозу, к полной перестройке привычных сенсорных характеристик» [241, р. 79].

В «Индексе металлов» представлена новая концепция, в которой звук и свето-визуальные эффекты становятся частью единого непрерывного процесса, и даже тембры и изображения являются лишь элементами одного и того же континуума. Два основных типа отношения к звуку, сформировавшиеся в истории музыки XX века – это представление звука в качестве единицы – минимального строительного элемента и второй тип изоляции звукового зерна и постижение его внутреннего мира. Исследование звука, его глубины, представление его в качестве живого существа стратегии, свойственные французскому спектрализму и продолжающиеся в творчестве Ромителли. Но наряду с тем, композитор не отвергает и первого пути, используя готовые звучания, как например аккорд из *Shine on You Crazy Diamond* и электронные звучания из Pan Sonic. Все элементы, как звуковые, так и визуальные, движутся разнонаправленно: от высокого к низкому; от прозрачной пустоты до плотной сложности, от организованного до хаотического. Как звук, так и изображение постоянно подвергаются деградации: опускаются вниз и в тоже время представлены в восходящем движении. Круг бесконечных возвратно-поступательных движений замыкается и материя распадается. Батай, ставший одним из вдохнови-

телей поэта Лекович во «Внутреннем опыте» артикулирует смысловую доминанту «Индекса металлов»: «Смерть, освобождая меня от мира, который меня убивает, действительно замыкает этот реальный мир в нереальности моего я, которое умирает» [16, с. 59].

«Индекс Металлов», премьера которого состоялась в Брюсселе в 2003 году, за несколько недель до смерти Ромителли от рака был написан с полным осознанием того, что это будет его последняя работа. Индекс Металлов, не является ни очередной попыткой обновить оперный жанр, добавив изображение, ни попыткой создать исключительно мультимедийный жанр. Его идея обладает большей степенью оригинальности: объединить живой звук и электронику, музыку и видеоряд, используя тембры и изображения как элементы общего континуума, подвергнутые одинаковым структурным процессам. Это перцептивное слияние, в котором ощущается потеря опорных точек, утрата телесного восприятия становятся безграничными в пылающей массе чувств. Возникает своего рода парадокс особой взаимосвязи между аффектом, эмоцией и сенсориумом. Ромителли отвергает мультимедийность в качестве обозначения жанра своей видео-оперы, подразумевая, что оно включает в себя полностью независимые средства информации, которые работают в направлении «общего повествования». Композитор утверждал: «Три автономных фильма, спроектированных на трех экранах, занимают все зрительное пространство, в то время как звук проецируется как световые пятна. И музыка, и изображение используют одни и те же физические характеристики, включая иризацию, коррозию, пластическую деформацию, разрыв, раскачку и соляризацию металлических поверхностей, таким образом, раскрывая их внутреннее насилие и даже убийственные тенденции». Композитор стремился к созданию состояния дезориентации и перенасыщенности, в которой возможно потерять наши отношения и «стать безграничными». Безграничность, которую вызывает Ромителли, не предполагает трансцендентности так же, как способ ее становления, который остается связанным лишь с чувственным опытом, прогрессирующим через серию аудиовизуальных преобразований, приводящим в итоге к особым аффективным переживаниям.



ГЛАВА 3. ЛУКА ФРАНЧЕСКОНИ (род. 1956)

Лука Франческони принадлежит к среднему поколению. Его творческие принципы и идеи по своему уникальны, хотя во многом они продолжают традиции итальянской музыкальной культуры, заложенные Луиджи Нони и Берио, ассистентом которого Лука Франческони был в период с 1981 по 1984 годы. Он автор более чем ста произведений в различных жанрах, от сольных пьес до сочинений для большого оркестра, и в том числе с использованием электроакустики, опер и различных мультимедийных композиций, созданных во многих случаях по заказу крупных международных учреждений и радиостанций. Согласно характеристике его творчества, данной газетой *The Guardian*, «Франческони – один из самых смелых современных композиторов, и его музыка – результат бесстрашного творческого интереса ко всему, что окружает нас в звуковом мире, процесс, в который вписана вся музыкальная история – от молчания до шума». Все это, по выражению композитора, «является сырьем для его музыкальных приключений».

Его интерес к джазу, сценической музыке, кино и телевидению, а также к аналоговым, цифровым и компьютерным технологиям, к электронной музыке свидетельствует о разностороннем даровании композитора. В 1975 году он основал свою студию электроакустических исследований, а в 1990 году в Милане – инсти-

тут AGON, центр исследований и компьютерной композиции, которым он руководил вплоть до 2006 года.

Лука Франческони родился в 1956 году в Милане. Он занимался фортепиано и композицию в классе Азио Корги в Миланской консерватории, затем стажировался в Бостоне, изучая джаз в Бостонском музыкальном колледже и у Карлхайнца Штокхаузена. Хотя, сам композитор утверждает, что учиться у него значило сознательно обречь себя на наказание. Он был совершенно невозможным человеком, очень авторитарным. Он говорил: «На свете есть вещи только совершенные и несовершенные. Совершенные это те, что исходят от меня, все остальное несовершенно».

В 1984 году Франческони одержал победу на престижном композиторском конкурсе Gaudeamus в Амстердаме, а затем и в Нью-Йорке в 1987 году. В 1990–1991 годах он был приглашенным профессором в Консерватории Роттердама и регулярно проводил композиторские мастер-классы в Европе, США и Японии, также преподавал композицию в течение двадцати пяти лет в разных итальянских консерваториях. В настоящее время он является деканом композиторского факультета в Musikhögskolan в Мальме, Швеция. Он регулярно сотрудничает с лучшими международными музыкантами и оркестрами, а также выступает в качестве дирижера. В период с 2008 по 2012 год Франческони был назначен директором Международного музыкального фестиваля Венецианской биеннале и художественным консультантом в 2011 году, затем директором в 2012 году на фестивале в Осло Ул-тима. С 2013 года он был композитором–резидентом в *Casa Música* в Порту.

Он автор многочисленных произведений для голоса, инструментального ансамбля и электроники, среди которых следует назвать *Etymo* (1994) и *Etymo II* (2005), *Sirens* (2009). Концерты для солисты и симфонического оркестра, такие например как *Kubrick's Bone*, для кимбала и оркестра, *Hard Pace*, для трубы и оркестра(2008), несколько струнных квартетов, в том числе четвертый струнный квартет *I voli di Niccolò* (2005) освященный *Arditti* – квартету. Пьесы для большого оркестра, такие как «Странник» (1998), *Cobalt* (1999), *Scarlet*(2000) и множество композиций для сольных инструментов, сопровождаемых или не сопровождаемых электроникой, включая такое сочинение как *Body Electric*, для скрипки и электроники (2006) и *Animus III* для трубы и электроники (2008).

Каталог его сочинений включает в себя также немалочисленные радио-оперы, написанные по заказу радиокomпании РАИ, а также произведения оперного жанра для музыкального театра и такой редкий жанр для XXI века, как оратории. Среди этих произведений – «Губы, глаза, взрыв» (1998) с обработкой видео в режиме реального времени, опера «Буффа», для рассказчика и оркестра по тексту Стефано Бенни (2002), «Джезуальдо, которого считают убийцей» по заказу Голландского фестиваля (2004). Опера «Квартет» по пьесе Хайнера Мюллера, переосмысляющей роман Шодерло де Лакло «Опасные связи», была поставлена в Ла

Скала, Ковент-Гардене, театре Колон в Буэнос-Айресе и ряде других театров мира.

В 2010 году при участии Лука Франческони в театре Понкиелли в Кремоне воссоздается опера «Орфей», «Аттерверсо», для сопрано и ансамбля. К 150-летию образования Итальянской государственности Франческони получает заказ на ораторию на текст Валерии Парреллы, премьера которой состоялась в сентябре 2011 года в Неаполитанском театре Сан-Карло. В апреле 2011 года по заказу Миланского театра La Scala была создана опера *Quartett* и поставлена под руководством Сусанны Мелькки в мае 2012 года на фестивале Wiener Festwochen. В июне 2012 года Франческони пишет *Atopia* – светскую ораторию, основанную на текстах Пьеро делла Франческа и Кальдерона де ла Барса, которая была исполнена в Мадриде.

В 2014 году по заказу La Scala в Милане было создано оркестровое произведение «*Dentro non ha tempo*» для большого оркестра. В 2017 году Франческони получил заказ от Национальной оперы Парижа на создание оперы на собственное либретто, основанное на произведениях Оноре де Бальзака. Премьера оперы *Trompe-la mort* состоялась в театре Опера-Гарнье. Работы Лука Франческони были удостоены нескольких престижных премий, в том числе премии Мартина Кодакса, премии Гвидо д'Ареццо в 1985 году, премии Краништайнера в Дармштадте в 1990 году, премии Эрнста фон Сименса в Мюнхене в 1994 году, премии «Италия для Балла, а дель Ровессии дель Мондо» в 1994 году, премии имени Франко Аббьяти за оперу *Quartett* в 2011 году и премии Лондонской королевской филармонии за оперу «Дуэнде».

3.1. Фигура и исторический архетип в творчестве Лука Франческони

Понятие «фигура», которое лежит в основе концепции восприятия у Шаррино, оказывается значимым и для Лука Франческони. Его эстетические воззрения и представления о музыкальном языке выражены в различных эссе, которые опубликованы на персональном сайте композитора. Не артикулируя новшеств композиторской техники, а напротив, стремясь к интеграции музыкально-языковых средств, композитор излагает свою эстетическую теорию, отталкиваясь от опытов постсериализма. Фигура для итальянского композитора – связующее звено между различными языковыми системами, направляющее восприятие реципиента.

Культура для Л. Франческони, это инструментарий, который передавался из поколения в поколение на протяжении веков, и который, тем не менее, дошел до нас, делая доступным переосмысление настоящего. Не сама по себе классическая музыка прочно вошла в культуру, создавая ее. Классическая музыка была создана силой и глубиной человеческого интеллекта. Это результат анализа взаимоотношений индивидуума с миром, который в разные века, очевидно, порождал неоднозначные ответы. Современное искусство исследует глубокие связи человека с миром.

Поствебернианский период новой музыки, как считает итальянский композитор, остановился на пороге новой идеи синтаксиса, оставив нам огромную работу по обобщению начатого. Теперь нам следует тщательно переосмыслить и решительно отфильтровать очень богатый потенциал, разработанный до нас и использовать его в выразительных целях. Это, согласно основополагающим тенденциям нашего столетия, означает не поиск единого кода, а скорее уверенность в способности и необходимости создавать смысл, а также веры в потенциал языка и его бесконечные возможности. Необходимо продумать, каким образом перевести материю в смысл [191]. Все великие культурные и интеллектуальные ценности западного мышления сосредоточены в рефлексиях XX столетия. Перспектива их потери велика, если мы не сможем заставить их жить в реальном времени в рамках сегодняшней истории и, следовательно, направим их в завтрашний день. Не имеет смысла игнорировать невероятный потенциал языка, выработанного современной культурой, поскольку, как считает Л. Франческони, именно он является отражением уникальной ситуации, в которой мы существуем — конца века [194]. При этом он, также как и С. Шаррино, в своей концепции универсальных фигур, убежден, что механизмы восприятия не подвержены изменениям во времени и они всегда одинаковы.

Для Л. Франческони, музыка – это проекция языка, которая в силу существующей неопределенности, вынуждена создавать некие лингвистические пред-

положения. Музыка — это красивая абстракция, в которой синтаксический аспект, несмотря на отсутствие однозначных трактовок структур со стороны языка является абсолютно фундаментальным [191]. В грамматическом измерении это не исчерпывается, даже тогда, когда оно необходимо для музыки. Какова роль композитора, если он не задается подобными вопросами, а лишь бесконечно удивляется, семантическими границами фигуры или «фонологической единицы», как в таком случае складываются взаимоотношения между этими различными слоями?

Искусство — это в первую очередь переосмысление коллективной памяти. В какой момент историческое восприятие изменяет смысл звуковой фигуры? В каких случаях архетипическая константа оказывается настолько сильной, что она способна преодолеть историческое злоупотребление одним и тем же архетипом? Каким образом повторение фигуры, в сложившемся в исторической памяти определенном семантическом контексте, может изменять восприятие, даже если эта фигура чрезвычайно известна?

Все эти пограничные области, по мнению Л. Франческони, являются сырьем для композитора вместе с идеями создания собственного синтаксиса, который организует всю эту зеркальную игру. Таким образом, и восприятие, и композиция, а и сам язык уподобляются алгоритмам. Они — система в системе.

Для композиторского поколения Л. Франческони алгоритмическое мышление усложняет композиционные процессы. Таковы, например, идеи направления *New Complexity* и в частности Брайна Фернихоу, устанавливающего в своем творчестве пределы возможности усложненных структур. В данном контексте структурные модели Штокхаузена в *Klavierstücke* 1950-х годов сегодня кажутся примитивными.

Невероятное ускорение в развитии технологий и алгоритмического мышления, имевшее место в последние двадцать тридцать лет, уникально в человеческой истории. Развитие технологий и средств массовой информации в частности, создает возможности для тесного взаимодействия самых далеких объектов и языков, которые хаотично обмениваются сигналами с невероятной скоростью, порой даже игнорируя свою специфику. В условиях медиаискусства, цифровое представление уравнивает как визуальные, так и звуковые объекты, позволяет достичь универсальности и унификации независимо от особенностей явлений.

Франческони часто рассуждает о политике и о современных процессах глобализации, он полагает, что сегодня для нас жизненно важно не упустить или забыть об основных и глубоких ценностях культурных традиций, и, тем не менее, нужно иметь смелость бросить вызов реальности и представить все возможные интерпретации видения современного мира. Тотальное сжатие пространства, в том числе расширяющееся и одновременно уплотняющееся информационное поле не позволяет сегодня мыслить направленно и линейно, как полагает Л. Франческони. Слишком легко рассматривать язык как линейное явление с его своего рода динамической / исторической монолитностью, которая ограничивает его в рамках

некого присущего именно ему уникального кода. Кризис евроцентристской концепции неизбежно заявляет о себе, с точки зрения итальянского композитора. В своем творчестве он предполагает решить специфическую задачу: создать своего рода «странствующий семантический словарь, который позволил бы соединить различные культуры».

«Синдром Улисса» – набор симптомов, возникающих в результате воздействия процессов современной миграции, о котором пишет Л. Франческони, типичен для нашего мышления. Западная цивилизация создала свою научную концепцию, сведя жизнь к постоянному технологическому обновлению, давая жизнь непрестанному изобретению технологий, которые с позиции сторонников цивилизационного прогресса, невероятно улучшили человеческую жизнь. Пытаясь преодолеть то высокомерие, которое способствовало дискретизации и формализации западного мира, можно констатировать, что контакт с природой, сегодня утрачен.

Л. Франческони считает, что, таким образом можно понять, что он (западный мир) находится вне самой природы, чтобы иметь возможность наблюдать ее со стороны, и в тоже время, именно поэтому он потерял ощущение своего присутствия в ее мире и утратил с ней связь. Драматический раскол между мышлением и телом, который мы наблюдаем сегодня, считает композитор, является частью тревожных манипуляций с массовым сознанием.

В одном из своих интервью он говорит, что сегодня все предельно атомизировано. Мы представляем собой массу, состоящую из одиночек, так как после 1968 года индивидуализм победил окончательно. А «современный турбокапитализм», полагает Л. Франческони, только выиграл благодаря этой атомизации. Теперь миром правит несколько человек, успешно манипулируя остальными. Для современного человека возможны два пути: подчинения сложившейся системе и отрицание – полный нигилизм, что в сущности то же самое. Третий путь, который определяет для себя композитор, самый сложный: это попытка противостоять системе. Возможностей для противостояния оказывается не так уж и мало для композитора: «от стопроцентного нойза через полную тишину до абсолютной гармонии. От рэпа до неоромантизма или всей этой немецкой шумовой ерунды: она ведь тот же самый нео-нигилизм, поддаться которому значит расписаться в собственном бессилии: ничего не создавать, кроме концептуальных шуток» [191].

«Сегодня писать в постслакхенмановском стиле очень легко, надо искать путь для того, чтобы что-нибудь сказать, а не промычать и не проскрипеть. Чтобы что-нибудь выстроить и разделить это с другими: это своего рода политический акт не сдаться, высказаться, не идти за модой», – говорит Л. Франческони в своем интервью, называя это течение в новой музыке «постслакхенмановской ерундой» [194]. Про музыку С. Шаррино он высказывается не менее жестко и безапелляционно: «его музыка мертвая материя, труп, который разлагается и смердит. Надо иметь смелость заявить о том, что ты существуешь, мыслишь, что-то думаешь и даже

говоришь!» Шум, полагает Л. Франческони, это максимальная неустойчивость частиц звуковой энергии, аналогично таким явлениям как дождь, пар, или фонетические фрагменты языка. Музыка для нас – это нечто иное: «то, что мы привыкли связывать с состоянием блаженства», даже, если речь идет о музыке XX века, которая представляет собой в настоящее время для итальянского композитора хорошо известный «жанр».

Наряду с тем, Л. Франческони считает, что истинный смысл противостояния в переосмыслении: «переосмыслить сегодня можно что угодно, например, саму идею оперы. Работая над ней, ты держишь в голове весь спектр возможностей от джаза и всего, что раньше считалось авангардом, до нойза, любых консонансов и диссонансов, чего угодно» [192].

Восприятие для Л. Франческони, также как и для С. Шаррино, представляет собой сложную систему различных перцептивных механизмов. Иллюзия и при творство ему служат основой для последующей рационализации в единой системе анализа. Восприятие ускользает от анализа, но при этом метафора, аллитерация, наиболее утонченные риторические средства в системе с давних времен «играли» с различными уровнями восприятия, то есть смысла. Музыка, считает Л. Франческони – это выдумка человека, в связи с чем, для нее любой путь будет произвольным. Это творческая лаборатория, которая является самой реальностью, и поэтом, она постоянно требует операций синтеза, перекомпоновки «красных нитей» и прерванных путей. Возможно, можем различить диагональное пересечение разных семантических, перцептивных и культурных слоев. Одной точки зрения сегодня уже будет недостаточно. И в этом случае, мы рискуем пропустить некоторые важные данные и неправильно понять, допустив упрощенную синхронизацию. Параметры Л. Франческони представляет себе контрапунктом кодов, который также означает и контрапункт перцептивных слоев, временных уровней, контрапункт процессов, разных «времен», которые возможно, интегрировать в единую музыкальную композицию. Это сложный процесс, так как подобные интерпретации реального мира часто связаны с культурными традициями, которые коренным образом отличаются от европейских. Очевидно, что так же, как и в фуге, подобная техника контрапункта должна быть полностью контролируемой, в противном случае, полагает композитор, все может превратиться в хаос. В отношении современного композиторского творчества, это, безусловно, более рискованно, так как твердое ремесло необходимо, но его, увы, сегодня его недостаточно.

Сегодня композитору требуются мощные особые «ментальные» методы анализа и звуковой реорганизации, всякий раз разные, так как различаются и сами феномены. И это именно то, что, может обеспечить европейская культура. Западно-европейская музыка XX века, в особенности, начиная с 1950-х годов, разработала широкий корпус различных психологических рычагов воздействия на слушателя. Теперь композитору можно выбирать и использовать эти различные средства.

Повсюду, где мы пристально смотрим на окружающую нас действительность, мы замечаем множество исключений из правил. В отношении новой европейской музыки, считает Л. Франческони, процесс стратификации – это, скорее, артикуляция неких эпифеноменов, суб-феноменов, которые часто трудноразличимы. Композитор задается вопросом, возможно ли «воспроизвести» всю сложность живого организма или функционирование человеческого мозга, то невероятное количество информации, которую он вырабатывает каждую секунду наша повседневная жизнь? Интерпретация мира для него, это допущение ответственности. Искусство дает человеку возможность при помощи интуиции проектировать свой мир, а не просто подражать сложности реального мира. И именно здесь для композитора открываются новые возможности изобретения. Качество этой интерпретации и, следовательно, вес ответственности, для Л. Франческони измеряется способностью создавать позитивный поток обмена энергией и представлением о мире между индивидуумами. Это подобно попытке почувствовать других людей: мы здесь, мы все еще здесь и мы вместе.

Таким образом, для него, сложность – это всегда качественный вопрос, а не количественный. Прозрачность в плотности – это то, что к чему он стремится и то, что действительно имеет значение для него. Это означает, что композитор должен использовать очень четко сформулированный синтаксис.

Он говорит, что недостаточно сделать «трудные» вещи, чтобы получить лицензию неувимости для произведения искусства. «Неувимость» искусства не может быть гарантирована «априори», нужно слышать тысячи голосов внутри тебя и выделить нечто главное.

Оценивая поствебернианский авангард как прекрасный пример пересмотра музыкального языка в период величайшего кризиса. Л. Франческони считает, что он имел мужество исследовать и анализировать сами принципы до самых корней логических и перцептивных структур. Сегодня композитор выходит в открытое «разгерметизированное» поствебернианством, пространство. Следовательно, ему нужно принести поток мощной свежей энергии, которая рождается напрямую из образных архетипов. Таким образом, настоящая музыка должна выходить за рамки существующих «сигналов» и постоянно создавать новую систему знаков за пределами повседневных символов. Реорганизация звукового пространства во времени связана с автономным набором лингвистических инструкций. И здесь, полагает Л. Франческони, возникает противостояние между действительно творческой музыкой и пустой музыкой, которая довольствуется активацией прежних формул, смысл которых исчерпан.

Как фотография, так и музыка становятся продуктами широкого потребления. Музыка, в своем наиболее распространенном контексте, представлена в виде разрозненного реального шума фрагментов популярной музыки, доносящихся из различных источников. В этом шумовом потоке всплывают почти неузнаваемые

мелодико-ритмические обрывки, близкие к нулевому уровню семантической артикуляции. Чтобы выжить, считает Франческони, сегодня даже рок-индустрия, которая была некогда одной из самых прибыльных отраслей молодежного бизнеса. Фрэнк Запа, впитывает в себя жизненную силу всевозможных традиций: джаза, извневропейских и этнических культур, классическую музыку и в какой-то момент даже музыку современную (композитор говорит о том, как Стинг цитирует В. Лютославского и Д. Лигети).

Сегодня человек перенес самое сильное ускорение биологических ритмов, которое когда-либо существовало. Композитор считает, что настало время фильтровать и ассимилировать идеи, которые возможно только теперь начнут строить мосты в будущее. Хаотический обмен, происходящий между кардинально различными и предельно далекими культурами, между исторически и социально различными, и даже традиционно противоположными тенденциями, создает новые возможности (кроме разве что глобальной деревни, полагает Франческони, которая, с его точки зрения является наглядной демонстрацией того, что среда не никогда не заменяет «качеств»). Образует новые мысли, опять же, если только речь не идет о тотальном и оруэлловском подавлении разнообразия. Современный полилингвизм, говорит композитор, порождает новый тип слушателя, по сути ре-интерпретатора. Необходимость непрерывного сравнения создает дополнительную «напряженность», которая требует перекомпоновки всех элементов, но на более высоком уровне. Это, и попытка синтеза, и доступность и открытость к истинному эстетическому опыту.

Л. Франческони пишет: «Мое поколение участвовало в битве за и против беспрецедентного насилия над собранием нашей коллективной культурной памяти. Я не знаю, насколько мои сверстники осознали свою ответственность за ее утрату. Эта память не музейный объект, а энергия живая мысль, все еще способная развить видение мира; способен восстановить внутреннее культурное экзистенциальное единство то, в чем западный человек отчаянно ощущает сегодня необходимость. У меня есть смутное ощущение, что если у свидетелей этого процесса нет возможности и достаточной силы, чтобы сломать выстроенную экономико-технологическую стену, которая способствовала тому, чтобы в течение нескольких поколений мы забыли все то, что составляло основы культуры наших предшественников». Таким образом, он констатирует, что искусство – это постоянное переосмысление коллективной памяти и, если оно в таком качестве более не существует, то его функции прекращаются. Реальность перенасыщена информацией до такой степени, что рискует стать дисперсионной. Необходимо найти или же изобрести некую связующую «красную нить». То, что существует сегодня в культурном пространстве это не разобщенность культурных месседжей, а скорее, как говорил Л. Берио – «полифония языков». Л. Франческони видит за этим контрапункт культурных кодов, времен и пространств. Он утверждает, что у Л. Берио учился ремеслу, хотя, по словам

композитора, он фактически ничему не учил и не говорил, как и что надо делать: все свои секреты он стремился сохранить для себя. Это была учеба в традициях старых мастеров, когда ты учишься, попросту наблюдая за мастером: пробуешь и учишься [192].

Перефразируя Булеза, композитор говорит о том, что «свободный дух» творчества сегодня призван соединять гравитационные точки постоянно расширяющейся вселенной. Он подчеркивает, что под этой полифонией, он не имеет в виду ничего общего с постмодерном, коллажами или экзотической стилизацией. А подразумевает свободное слияние идей в компактном и «лингвистически твердом корпусе», который раскрывается во внутренней глубине, а не во внешней неоднородности энергий, которые приходят из массовой культуры, из древних культур – африканских и восточных. Нужно использовать те механизмы восприятия, которые укоренились в коллективной памяти, например в образцах рекламных роликов (в так называемой «потребительской теории аффектов») пишет Л. Франческони, определяя этот принцип оксюмороном «прозрачность в глобальной плотности». «Это означает, что я должен использовать четко сформулированный синтаксис и сложный язык, если мне действительно это нужно... Я бы назвал это глубиной артикуляции, которая не измеряется количественно, а кроется в множестве стенторианских голосах неисчислимых грамматических пластов». Таким образом, композитор полагает, что нужно читать мир, а нет «тексты мира», навязанные нам чужой волей.

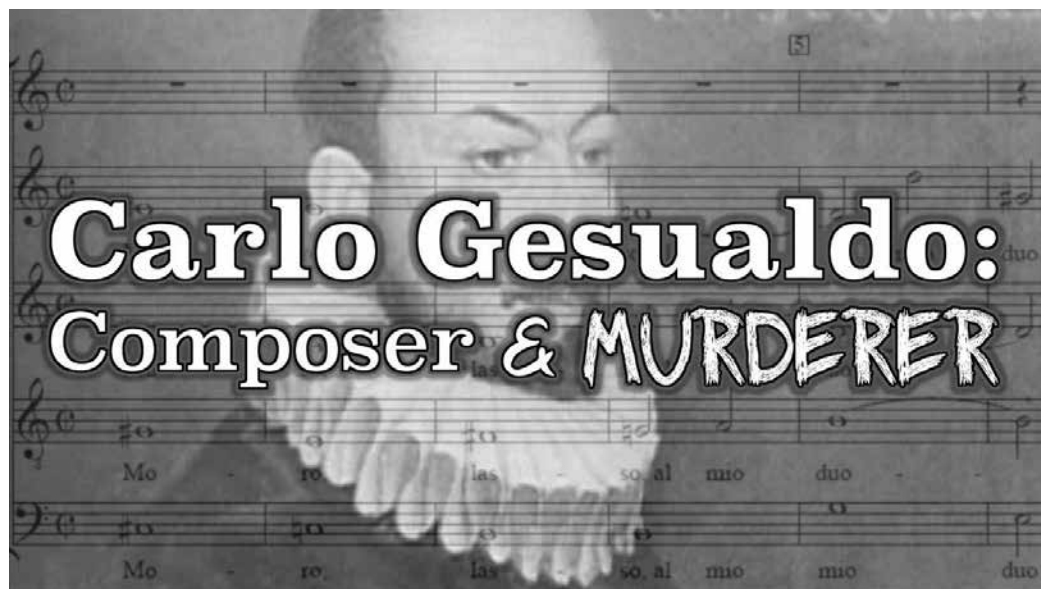
3.2. Оперное творчество Лука Франческони

Начиная с первого произведения для музыкального театра 1985 года, и по настоящее время Лука Франческони создал девять опер. Первым опытом стала оперная сцена на текст Умберто Фиори, затем появилась Камерная опера *In ostaggio*, а также *Lips, Eyes Bang* («Губы, хлопанье глазами») для актрисы/певицы, двенадцати инструментов и аудио / видеозаписи. Видео–опера *Striaz* представила новый ракурс оперного жанра в творчестве Франческони. Опера *Ballata*, была создана по заказу Брюссельского Théâtre de La Monnaie. Опера-Буффа (*Buffa Opera*) на текст Стефано Бенни – итальянского писателя-сатирика, поэта и киносценариста, поставленная в *Piccolo Teatro di Milano* в 2002 году. В постановке этой оперы участвовал известный итальянский комедийный актер и режиссер Антонио Альбанезе. Далее в 2004 году была создана по заказу Голландского фестиваля и впервые исполнена в Амстердаме опера «Джезуальдо, которого считают убийцей» на либретто известного итальянского писателя Витторио Сермонти. Далее были созданы две оперы: опера *Quartett* (2011), написанная на авторское либретто по пьесе Хайнера Мюллера специально по заказу Театро Ла Скала и далее была версия этой оперы для постановки в Лондоне. Необходимо подчеркнуть, что опера *Quartett* была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры, в шести различных полнометражных постановках и в том числе в концертной форме.

Последним из созданных на настоящий момент произведений для музыкального театра Лука Франческони является опера *Trompe la Mort* или «Обмани-Смерть», написанная по заказу Opéra National de Paris и поставленная в 2017 году, также созданная на основе авторского либретто по литературному первоисточнику «Человеческой комедии» О. Бальзака. Жак Коллен, он же – аббат Карлос Эррера, он же – Вотрен – персонаж, объединяющий три романа Оноре де Бальзака. Он появляется в «Отце Горио», а затем возникает в «Утраченных иллюзиях», и, таким образом соединяет этот роман с «Блеском и нищетой куртизанок», где он (Вотрен) выступает уже в качестве главного героя. Для Франческони наиболее интересной частью цикла Бальзака «Человеческая комедия» стала последняя часть – роман «Утраченные иллюзии», посвященный В. Гюго. Для композитора этот роман оказался интересным в первую очередь потому, что он охватывает широкий спектр морально-этических проблем, которые проходят красной нитью через все его творчество. Оперу поставил бельгийский режиссер Гай Кассиер.

Опера структурируется на четырех различных сюжетных уровнях. Подобный смысловой лабиринт весьма привлекателен для Франческони: никогда не узнаешь в чем правда, ведь она частично входит в каждый повествовательный слой. Первый

уровень – видимый – это жизнь общества, второй – скрытый от внешней жизни мир интимных отношений. Третий пласт – это своего рода дискретные воспоминания, создающие эффект «короткого замыкания», приостановленное действие. По словам композитора, этот пласт был вдохновлен «Пелеасом и Мелизандой» Дебюсси. В этом растянутом времени ничего не происходит, оно атмосферно и в тоже время существенно для создания общего художественного образа. Четвертый уровень – сама скрытая тайна жизни, темные силы, воздействующие на человеческую природу и приводящие к безумию. «В этой опере я принял вызов», – говорит Франческони. «Одиннадцать персонажей должны соотноситься с различными уровнями. Я пошел на риск рассказать историю через несколько повествовательных потоков. Эти потоки – чистая музыка, которая вступает в контакт со словом или действием. Это широчайшая звуковая палитра, которая идет от тишины к шуму, в том числе к диссонансам, благозвучным созвучиям, пению, составляющим почти органическую плотность музыки, где основополагающим оказывается принцип контраста. Итак, пение влюбленной молодой женщины, которая поет с невыносимой нежностью *sprechgesang*, погружая слушателя в мелодраматическое действие. В тот момент, когда слушатель погружается в эти звучания, он обнаруживает второй слой оперы “Обмани смерть”» [193].



3.2.1 «Джезуальдо, которого считают убийцей»

В опере «Джезуальдо, которого считают убийцей» (2004) интерпретируется популярная в качестве оперного сюжета история. Князь Карло Джезуальдо ди Веноза, известный композитор, вступивший в 1586 году в брак со своей двоюродной сестрой Марией д'Авалос, дважды овдовевшей до этого, оказался участником кровавой драмы Мария д'Авалос, будучи в браке с Джезуальдо ди Веноза вступила в любовную связь с герцогом Фабрицио Карафа вскоре после рождения сына. Эта история спровоцировала кровавую развязку, превратившую обыденный эпизод в настоящую драму. Считается, что Джезуальдо ди Веноза заманил их в дом ночью с 16-го на 17-е октября 1590 года и жестоко расправился с обоими. В итоге до сих пор неизвестно, совершил ли он убийство любовников сам, или же их убили по его приказу слуги. Вина никогда не покидала его до конца его жизни. Двойное убийство, отвечало социальным нормам того времени и было воспринято как месть чести, и, несмотря на то, что дело получило большой резонанс и всколыхнуло Неаполь, он так и не был обвинен в убийстве. Франческони определяет свое произведение как концертную оперу, не подразумевая в принципе сценического воплощения. Либретто создал Витторио Сермонти. Состав исполнителей включает в себя контртенора или сопрано в партии Сильвии, баритон (Карло Джезуальдо) тенора (и Преветуччо – коварный слуга) баса – гипотетический любовник Сильвии, а также разнотембровый инструментальный состав: струнные, духовые и электронику (в том числе live electronic). В своем предисловии к опере, опубликованном в буклете, посвященном премьерному исполнению, композитор говорит, что его интересует не сама история. «Идея состоит в том, чтобы запечатлеть рождение мелодрамы.

История Джекзуальдо как человека и музыканта частично совпадает с моментом, когда жизнь превращается в мелодраматическое действие. Могла ли музыка, написанная после этих событий потерять свою первозданную чистоту и красоту? <...> Джекзуальдо стал мыслить горизонтальными линиями абстрактного полифонического языка. Отказался от сублимированных чувств и идеального повествования от третьего лица и начал говорить от первого лица. “Я живу, я люблю, я убиваю”, говорит главный герой – человек из плоти и крови, представленный в опере на сцене. Тем не менее, его сложные композиторские методы, которые всегда были проблематичными, были трансформированы в отношении текста, где музыкальный язык подчеркивал язык поэтический. Меня привлекает та таинственная сила, которая подчиняет себе музыку до тех пор, пока она не становится действием. А ведь эта сила продолжает разворачиваться и сегодня, как и столетия назад. Около 1600 года произошел эпохальный переход. Сложный полифонический язык был доведен до предела композитором Карло Джекзуальдо. Его выразительные намерения экстремальны, его эмоции чрезмерны, вплоть до принятия кристаллоподобных гармонических форм и отдельных музыкально-словесных синтагм, с неслыханными мелодическими профилями и диссонансами. Самое полифоническое письмо в конечном итоге теряет все следы своих основополагающих принципов. Выразительный пароксизм остается приостановленным, застывая в воздухе, следуя абстрактным путям, часто без очевидных логических связей и, более того, вопреки самым элементарным правилам контрапункта. Джекзуальдо довел свой язык до крайности: невозможно идти дальше. В некотором смысле он был узником лингвистической структуры, оказавшись перед лицом внутреннего выразительного импульса, близкого к взрыву. У него была выразительная энергия, чтобы изобрести музыкальный театр, но у него не было такой возможности. Все было готово, но он остановился перед последним шагом. Его личная история захватывающая метафора для этого исторического и музыкального периода. Эти три уровня (личная история, история музыки и история) переплетены в едином представлении о знаменитом убийстве. Нас не интересует история, которая к настоящему времени зашла в тупик. Весь спектакль состоит из подготовки знаменитой сцены, которую мы на самом деле не увидим. Повествование происходит от третьего лица, в виде мадригала, генерируемого фрагментами музыки Джекзуальдо в электронной обработке. В глубокой темноте долгих пространственных соглашений различаются жизнь, движение, воспоминания о действиях, страсти, боли. Образы тогда появляются, как соляные статуи. По мере развития действия они начинают дышать, обретать форму, петь, жить. В центре композиции своего рода “силовая спираль”, которая генерирует ускорение, и в бурном потоке приводит к финальной сцене. Но все уже знают, как это будет происходить. Джекзуальдо знает, преступные любовники тоже знают это, и слуга Джекзуальдо – Преветуччо. Этот последний персонаж – своего рода чудовищный шекспировский Яго. Время стремительно втягивает персонажей в разверзшуюся

черную дыру. Дверь открывается, Карло входит в комнату. Он погружается во тьму, разводит руками, поет и исчезает. С этого момента история переходит в мелодраму, но зритель этого уже не увидит» [192, с. 6].

В этом названии оперы Лука Франческони ссылается на известное эссе Томаса Де Куити «Убийство как одно из изобразительных искусств», что становится ключом к пониманию его трактовки истории. Английский писатель и ученый, автор рассматривал в своем эссе убийство с точки зрения эстетических категорий. Это повествование, наполненное своеобразным черным юмором, представлено в форме научного доклада о наиболее ярких и экстравагантных убийствах прошлого. В данном контексте подобная осведомленность наводит на мысли о том, что это вовсе не научный доклад, а скорее исповедь настоящего убийцы. Идея Франческони – представить предысторию убийства без него самого в форме современной оперы. Эта зловещая история об аристократе и блестящем музыканте, который убивает свою жену и любовника, застав их на месте преступления, может рассматриваться как произведение искусства, которую Франческони предлагает исследовать музыкальными средствами. Кровавая драма произошла в 1590 году, всего за несколько лет до того, как Якопо Пери начал свою работу над своей «Эвридикой» во Флоренции. Карло Джезуальдо воплощал свою страстную и душераздирающую историю в своих мадригалах, превращая в произведение искусства убийство своей жены и любовника, которого, он возможно, как полагает Франческони, и не совершал. Именно поэтому он останавливается за шаг до кровавой бойни и таким образом оставляет историю открытой. Франческони полагает, что для того, чтобы создать такое произведение ему были необходимы особые отношения, между телесностью и интеллектом, позволяющие воспринимать эмоции не только через фильтр интеллекта. Превосходство интеллекта, подкрепленное в эпоху Возрождения распространением неоплатонических доктрин, не подвергалось сомнению. Красота тела, его пластичность не обладали автономной ценностью, поскольку они были осязаемым проявлением идеи. Тело могло стать отражением эстетических ориентиров эпохи не средством создания их или прямого выражения. Музыкальный театр, в конечном итоге, придал телесности неприемлемое, почти кощунственное значение. «Физическое» ужесточение означало разрушение своего эстетического и интеллектуального баланса для создания нового, и Джезуальдо действительно не мог этого сделать. Он мог представить смерть как шоу, но не мог поставить ее на сцене в качестве мелодрамы. Он был не способен по вполне объективным причинам, сделать тот решающий шаг, в котором состоит переход от свершившегося исторического факта к представлению того же самого в качестве сценического произведения.

Отражение человеческих страстей и отчаяния перед лицом равнодушного мира в эпоху Джезуальдо могло проступать лишь в сдержанной форме в мадригалах. «Говоря о персонажах своей новой оперы, утверждает Энцо Рестаньо, Лука Франческони сравнивает их с фигурами фресок, которые под воздействием неудар-

жимой энергии начинают истаявать от своей неподвижности. Эта неподвижность живописных ренессансных картин, столь богатых символами, предстает перед нами как моментальный снимок, который должен сохранить фрагмент реальности в вечности. В этом совершенном и неизменном расположении каждой детали прослеживается глубокая аналогия между мадригалами и картинами эпохи Возрождения: истории сложны и глубоки, но в обоих случаях музыкальное и изобразительное излагаются с показательным самообладанием. Энцо Рестаньо, применяя многообразные поэтические метафоры, утверждает, что Франческони в своей опере останавливается за мгновение до взрыва; «его внимание сосредоточено на кровотоке, который течет в венах мадригала, при неустойчивом давлении, которое определяет этот поток страсти. Во время «кипения» этой страсти, почти не сдерживаемой, он пытается представить цитаты из Джезуальдо словно под микроскопом, создавая электронную обработку увеличенного цитируемого звукового паттерна из музыки Джезуальдо. В результате этого сюрреалистического расширения времени и электронной обработки исходного материала возникает нечто вроде микробиологического ландшафта страсти. Оригинальность композиторского мышления Франческони заключается в том, чтобы вызвать непреодолимую прогрессию этих потоков энергии к великому морю музыкального театра» [263, р. 24-25].

Для Франческони музыка – это в первую очередь отражение языка. Создавая ее из различных «лингвистических предположений» как отмечает он сам, музыка это искусство, в котором синтаксический аспект является абсолютно фундаментальным. Роль композитора координация между семантическими границами звуковых фигур и их звуковым выражением. А само искусство это переосмысление коллективной памяти, в которой, где восприятие с позиции исторической ретроспективы меняет смысл фигуры [264, р. 24-25]. Таким образом, становится очевидным, что для Франческони пересмотр музыкальной истории становится первоочередной задачей в опере «Джезуальдо, которого считают убийцей». Название в себе содержит уже вопрос относительно подлинности истории убийства и ставит в центр оперы самого Джезуальдо.

Ранее в своей композиции *Respondit* для пяти инструментов и электроники Франческони создает транскрипции двух мадригалов Джезуальдо (1997). В этом инструментальном произведении композитор остается верным своим идеям, относительно самооценности музыки Джезуальдо и вторичности поэтического текста. Последний для композитора зашифрован в самом Мадригале *Moro lasso*. Франческони фактически подвергает сомнению потенциал семантического воздействия звука в абстрактном контексте, таком как музыкальное творчество и предпочитает инструментальную драматургию. Композитор использует прием обмена инструментов контрапунктическими линиями. Таким образом, если в начале пьесы, кажется, устанавливается соответствие между пятью оригинальными голосами и пятью инструментами в дальнейшем комбинации голосов и инструментов перио-

дически нарушаются по случаю новых эпизодов, которые, таким образом, оказываются выделенными тембровыми средствами.

Франческони философствует на тему гения и злодейства, современности творчества Джек-уальдо, относительно того, какие бы оперы мог писать гениальный композитор, если бы ему было дано превратить кровавую драму, сопутствующую его месту в музыкальной истории в оперный сюжет. При этом, Франческони сам не воплощает ее именно в таком качестве, оставляя рамку пустой, предлагая реципиенту идею «открытого произведения» без финала. Действие останавливается.



3.2.2. «Квартет»

Созданная по заказу театра Ла Скала в 2011 году, опера была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры, она реализовывалась в шести различных полнометражных постановках, включая исполнения в концертной форме. В 2014 году, после итальянской версии театра Ла Скала опера была вновь поставлена режиссером Генри Фулджеймсом на сцене театра «Ковент-Гарден» в Лондоне.

Одноактная опера Франческони «Квартет» основана на пьесе Хайнера Мюллера по мотивам знаменитого романа Шодерло де Лакло «Опасные связи». Драма Мюллера появилась в начале 1980-х годов. Немецкий драматург часто обращался в своем творчестве к различным мифологическим сюжетам или к постмодернистской переработке известных литературных сюжетов из произведений других авторов. Эпистолярный роман конца XVIII века Мюллер преобразует в постмодернистскую драму с элементами психоанализа и ролевых игр.

В своем романе «Неспешность» (1995) чешский писатель Милан Кундера описывая современное видение романа Лакло, объяснил в свою очередь его акту-

альность для эпохи постмодерна: «Эпистолярная форма “Опасных связей” не есть лишь простой технический прием, который можно было бы заменить любым другим. Эта форма красноречива сама по себе; суть ее в том, что все пережитое персонажами пережито лишь для того, чтобы стать рассказом, сообщением, исповедью, записью. В подобном мире, где все рассказывается, самым доступным и самым смертельным оружием становится разглашение, разоблачение. Вальмон, герой романа, адресует соблазненной им женщине письмо о разрыве их связи, письмо, которое окажется для нее смертельным ударом; пикантность положения в том, что послание это от начала до конца продиктовано его подругой, маркизой де Мертей. Чуть позже та же самая маркиза показывает конфиденциальное письмо Вальмона его сопернику; тот вызывает его на дуэль, оканчивающуюся гибелью Вальмона. После его смерти интимная переписка между ним и маркизой де Мертей в свой черед становится всеобщим достоянием, и маркиза кончает свои дни, окруженная всеобщим презрением, затравленная, изгнанная из большого света. Ничто в этом романе не остается тайной, связывающей только два человеческих существа; весь мир оказывается внутри огромной гулкой раковины, где каждое слово звучит все сильнее, подхваченное бесчисленными и бесконечными отзвуками. Когда я был маленьким, мне говорили, что в раковине, поднесенной к уху, я могу услышать незапамятно древний шепот моря. Вот так и каждое слово, произнесенное в лаклозапертом мире, остается слышимым навеки. И все это XVIII век? И все это парадиз наслаждений? Или, может быть, человек, сам того не сознавая, издревле живет в такой звучащей раковине? И уж во всяком случае, гулкая раковина не имеет ничего общего с миром Эпикура, велевшего своим ученикам: “Живи втайне!”» [67, с. 16].

Бушующая война психологических манипуляций в обществе вторгается в закрытые сферы, затрагивая самые интимные чувства: любовь, доверие, понимание. Рациональные модели, которые управляют властными отношениями в обществе, приводят к тому, что западные люди стремятся к абсолютному контролю даже в скрытых от посторонних глаз, областях. Любовная игра героев превращается из попытки безуспешной борьбы с ревностью в виртуозную игру невероятного акробатического притворства, которая превращает тело в объект и низводит человеческую личность до состояния марионетки. Идентичность исчезает в бесконечном умножении зеркал, где ничто не имеет значения в нигилистическом и одновременно трагическом бреде главных героев.

«Квартет» – это бездна, открывающаяся между четырьмя стенами, в которые мы верим, полагая, что скрытые от внешнего мира, они являются убежищем от его бед и тревог. Однако, человеческие отношения, возникающие между мужчиной и женщиной – слишком сложные: они способны превратить убежище в поле битвы нереализованных амбиций. Это убежище становится удушающей клеткой и одновременно метафорой западного общества в целом. В головокружительной игре масок мы можем в какой-то момент потерять границу между реальностью и игрой.

Для Хайнера Мюллера, это составляет основную задачу театра: отстаивать идею в одновременности с ее противоположностью. В этом и состоит сила его текстов, доходящих в тех или иных случаях до шекспировских высот в движении человеческой двусмысленности. Плотный, полифонический текст пьесы, соответствует ее персонажам, одновременно и жестоким и поэтическим, которые не боятся ни экзальтированных страстей, ни противоречий. Человек во всей своей сложности является центром истории, образуя, по словам драматурга, «Загадочное пространство между животным и машиной – пространство человека» [191].

В роли режиссера Лондонской постановки оперы выступил Джон Фулджеймс. Говоря в интервью о своем художественном замысле, он подчеркивает: «Это было настоящей удачей получить заказ на постановку этой оперы. Будучи многослойной формой искусства и великой формой повествовательного искусства, в руках таких художников, как Хайнер Мюллер и Лука Франческони, опера становится местом для серьезных размышлений о состоянии человека во времени и, в особенности о современной политической ситуации. Одна из трудностей и заключается в том, что Хейнер Мюллер берет персонажей Лакло из *Les Liaisons Dangereuses* и помещает их в бункер времен «холодной войны», а затем Люка Франческони переносит их в другой современный нам мир» [191]. В опере Франческони действие развивается одновременно в салоне перед Французской революцией и в бункере, после Третьей Мировой войны. Текст либретто (на английском языке), циничный и сниженный порой до вульгарности, изобилует реминисценциями и цитатами, в том числе и из Библии (например, в сцене с Сесиль). Основная его идея – насилие как смысл отношения полов, разрушение и разложение личности с последующим самоуничтожением. Таким образом, «мы наблюдаем историю, которая разыгрывается снова и снова на протяжении веков, только на этот раз в XXI веке, когда мы сталкиваемся с экологическим кризисом и наш упадок ощущается более терминальным и экзистенциальным, чем когда-либо прежде» [191]. Франческони вырезал большую часть оригинального текста, написал дуэты и диалоги, поделил пьесу на три части. Это своего рода деконструкция знаменитого произведения, нигилистического и тревожного.

Суть этого литературного первоисточника заключена в том, что двое – мужчина и женщина – играют в жестокую игру, от одолевающей их скуки и монотонности. Таким образом, они пытаются уйти от страшных реалий жизни, и эта игра – неожиданно для самих героев и для публики, выявляет непредсказуемые стороны, которые оказываются, в том числе и, малопривлекательными. Персонажи полностью изолированы от внешнего мира, окруженные огнем революции и войны. Вокруг них апокалипсический пейзаж и остатки прежней роскоши смокинг и бальное платье. Экстремальная ситуация полной безнадежности подталкивает их к интригующей игре, которая и становится подлинной жизнью.

Два актера – мужчина и женщина – разыгрывают небольшие сценки: *Он*, ви-

конт де Вальмон, и Она, Маркиза де Мертей. Вальмон и Мертей – архетипичные персонажи. Они воплощают собой высшее общество, новую буржуазию, и широко представленный в западном обществе «средний класс», который полностью герметичен относительно реальности. Эта изоляция позволяет им игнорировать мир, который их окружает. Вредные последствия этой изоляции – это клаустрофобия и разочарование, проявляющиеся в повседневных занятиях персонажей.

Вальмон объявляет своей женщине, что любит другую. Маркиза клеймит всех мужчин, заявляя, что они, с ее точки зрения абсолютнейшее *ничто* лишь инструмент, приносящий женщине сексуальное удовлетворение. В следующей сцене, словно в каком-либо психологическом тренинге, герои меняются ролями. Маркиза, надевая замызганный смокинг, «превращается» в мужчину, а он переодевается в женщину. Их ролевые игры и составляют основу оперы. Далее Маркиза перевоплощается в юную племянницу, а Вальмон осуществляет грубое сексуальное насилие над ней, выступающей в данной роли. В последней сцене Вальмон, который берет на себя роль де Турвеля, мужа своей любовницы выпивает бокал отравленного вина, которое ему предлагает Маркиза и умирает. В конце игры Маркиза хладнокровно наблюдает за тем, как умирает ее мужчина.

В «Квартете» Франческони использует два оркестра: оркестр в предварительной записи и живой. В записи мы также слышим звуки вселенной, звуки органической жизни, продолжающиеся после смерти человечества. И в тоже время, внутри бункера, в котором происходит действие, аудитория оказалась в ловушке самых интимных уязвимостей и фантазий последних людей, оставшихся в живых. «Я думаю об окружающем звуковом пространстве как о представлении жизни за пределами человечества – от небесного движения планет до трансформаций клеточных форм жизни. Звуковой ландшафт создает плодородный, органичный и дышащий контекст, на котором читается история человеческой любви. Существует также сложный звуковой дизайн, вплетенный в мир певцов, включающий звуки от ревущих львов до плачущих детей... и все, что между ними. Это действительно история, рассказанная с помощью звука» [267].

Поскольку большой оркестр был предварительно записан можно рассматривать оперу, как камерную, в связи с чем, у аудитории в процессе развертывания действия могут сформироваться очень близкие отношения с певцами и живым камерным оркестром. «Я нахожу это воистину захватывающим» – утверждает режиссер Фулджеймс: «это опера с холстом эпической партитуры, но также с близостью камерного театра» [267].

Сокращая очень существенную часть литературной основы Мюллера, по словам композитора и автора либретто, он остался верен тексту и его духу. С позиции Франческони сюжет оперы – это в первую очередь своего рода садистская театральная игра, которая с чрезвычайным цинизмом исследует динамику человеческих страстей. Основная идея композитора – представление рациональных схем,

которые доминируют во властных отношениях в обществе, когда западные люди претендуют на абсолютный контроль даже в глубоко интимных областях. Пытаясь уничтожить вспыхнувшую в отношениях ревность, герои увлекаются виртуозной ролевой игрой. Тело становится оболочкой, в которую вселяются различные личности. Это клетка, порождающая клаустрофобию у супружеской пары, превращается в метафору цивилизации. Мы находимся в ситуации постоянной игры, смены масок, в которой невозможно понять, где находится граница между театром, ролевой игрой и реальностью, и где мы настоящие, а где актеры.

Театр Мюллера способен утвердить как одну идею, так и противоположную. Поэтичные и одновременно жесткие и даже жестокие персонажи, рожают сложную психологическую игру в ограниченном сценическом и ситуативном пространстве. Электронная обработка инструментальных и вокальных звуков создает многомерное звуковое пространство, где общая концепция – многослойность персонажей, своеобразная «матрешка» открывающихся драматургических пространств. Первое измерение – это удушающая близость пары, оказавшейся в замкнутом изолированном пространстве, второе измерение – сам театр с его сценой и оркестровой ямой, в которой сосредоточен камерный состав в театре. В этом пространстве куба находятся Мертей и Вальмон, пара из высшего общества. Куб изолирует их от внешнего мира, создавая своего рода эмоциональную тюрьму, в которой они заточены. На втором уровне находится внешнее пространство – ментальное (психическое). Оно наполнено желаниями, мечтаниями и душевными терзаниями пары. У оперы четкое повествование, структурированное вокруг ряда ролевых игр, в которых участвуют Вальмон и Мертей; их игры становятся все опаснее, пока не завершатся убийством или самоубийством Вальмонта. Это порождает множество режиссерских находок, в частности, когда баритон играет Вальмона в роли Мертей, или баритон исполняет Вальмона в роли Вальмона.

Промежуточный уровень – это иллюзорное пространство: проекции и всевозможные визуальные иллюзии, проецируемые на белые поверхности. На третьем уровне, время становится неподвижным, и музыка отдаляется. Оркестр звучит за сценой, но, благодаря определенным технологическим устройствам, звучит это так, как если бы поток звуков вторгался в трещины в стенах театра и врезался в «защищенное» пространство публики, которое в результате этого звукового эффекта трансформируется от субъекта-наблюдателя к главному герою объекта. «То, что я пытался передать в этой опере, это идея удушающей буржуазной среды, которая считается безопасной в окружении стен, которые постепенно разрушаются под давлением музыки, деформирующей искусственно созданный мир» [268].

Франческони говорит о том, что в качестве основной идеи в «Квартете», он предполагал бросить вызов существующим стереотипам оперного жанра [288]. Единственные два персонажа в опере – циники, заключившие договор. Любовь, подлинные человеческие чувства здесь запрещены, единственное, что в результате

этих отношений остается и имеет значение, это своего рода шахматная игра, где роль фигур играют живые люди. Эффект сочетания различных театральных, музыкальных и виртуальных пространств, становится своего рода экзистенциальной иллюзией, в которой «у аудитории возникает подозрение, что кто-то наблюдает за ними из большого пространства» [287].

Бункер в качестве основной идеи сценического пространства оказался наиболее соответствующим. Единственное указание Мюллера на мизансцену, о чем говорит Франческони, является то, что эти два персонажа живут одновременно, во время Французской революции и после Третьей Мировой войны, в месте, ставшем разрушенной реликвией общества, которое пришло к неминуемому самоуничтожению. Эти парадоксальные временные рамки позволяют пьесе функционировать в качестве метафоры, говорит Франческони, для начала и конца буржуазной эры западных ценностей, империи, которая, по его мнению, подходит к концу. «Это как наша финансовая система», – говорит он, с этой радостной, но нигилистической энергией, – «это локомотив, запущенный с максимальной скоростью» [287].

В первой постановочной версии в Лондоне использовался невидимый большой оркестр и 40-голосный хор, а также реальные хор, оркестр и электроника. Во второй версии, созданной специально для театра Ла Скала в Милане, также была применена особая акустическая система. Солисты – баритон и сопрано. Инструментальный состав «живого» оркестра включал в себя: 4 флейты, 3 гобоя, 4 кларнета, 3 фагота, 5 валторн, 4 трубы и 4 тромбона, 5 ударных, арфа, фортепиано, 2 электронных фортепиано/ midi и большой струнный состав оркестра. (15 первых скрипок, 13 вторых, 11 альтов, 10 виолончелей, 7 контрабасов) Источники звука управляются четырьмя преобразующими и/или усиливающими звук электронными устройствами. Закулисный оркестр и хор: играют в специальном репетиционном помещении. Звук передается на микшерный пульт и распространяется по концертному залу. Микшерный пульт соединен с несколькими компьютерами, предназначенными для обработки звука. Программное обеспечение для электронной обработки звуков было разработано в IRCAM инженерами акустиками Сержем Лемутоном и Себастьяном Наве. Общая пространственно-акустическая диспозиция выглядела так:

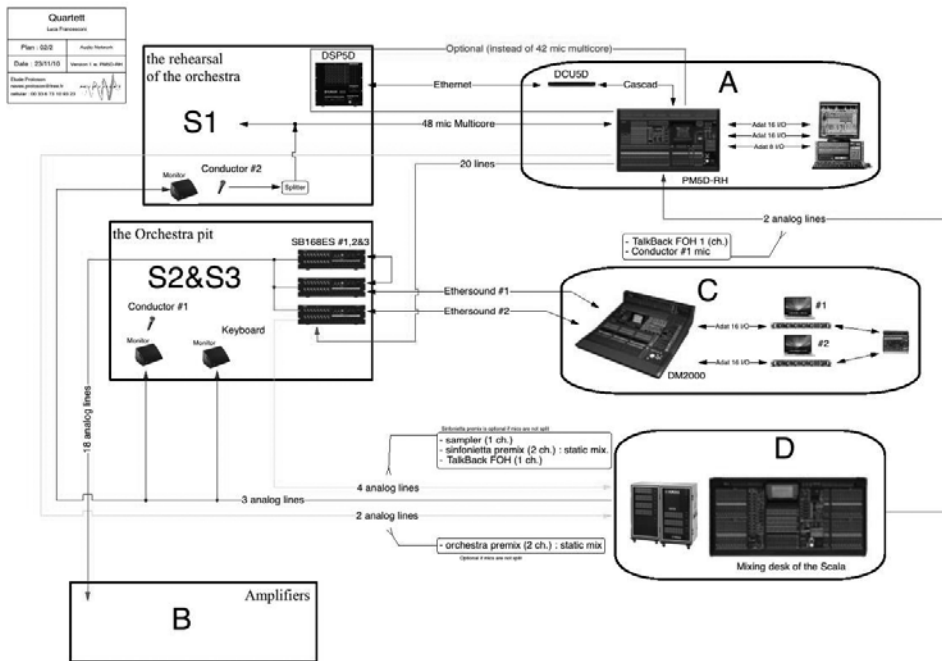


Рис. 74. Пространственно-акустическая диспозиция оперы Л. Франческони «Квартет»

Начало оперы представляет собой таинственный короткий хоровой фрагмент в тишайшей динамике. Сразу же после короткого оркестрового вступления начинается первая сцена.

Использование всех возможных оттенков шепота создает особый сумрачно-интимный колорит. Многие нюансы исполняются, согласно авторским ремаркам «на дыхании». В различных ролевых позициях героев и их ролевых играх Франческони применяет разнообразные характерные типы вокальной техники: почти шенбергианский Sprechstimme, шепот, дыхание, усиленные микрофонами и электронной обработкой и вполне традиционно вокализованные звуки. Невидимый хор становится невольным свидетелем событий, происходящих между героями: в хоровом звучании появляется философский текст, отражающий понимание этой истории композитором: «тайна бытия состоит в живом рабстве живого тела и тайна эта – не божественная сущность». Множество указаний на нулевую динамику, когда звук возникает из тишины и в нее же уходит, создает особое обрамление из молчаливого и незримого присутствия «тайны» постичь которую нам, запертым в этом мире и играющим свои и чужие роли – не дано.



ГЛАВА 4. ПЬЕРЛУИДЖИ БИЛЛОНЕ (род. 1960)

Пьерлуиджи Биллоне родился в Италии в 1960 году. В настоящее время Биллоне живет и работает в Вене. В 1980-х Биллоне учился у Сальваторе Шаррино. Композитора, по его собственным словам, привлекала в его творчестве особая творческая свобода и сочетание, казалось бы, несовместимых элементов в его творческой концепции: чувствительности и концентрированного внимания к звуку, стремления к созданию особого звукового пространства, сочетающееся с достаточно жестким формализмом. В начале 1990-х Биллоне посещал курсы Лахенманна в Штутгарте. «Лахенманн – настоящий ученый и человек с очень широким и открытым интеллектуальным кругозором. «Он тщательно скрывал, что любая вибрация может стать центром отношений между звуком и слушателем, но вы должны открыть себя, чтобы услышать ее» (210). Однако, по словам композитора, «самое глубокое и влияние на всех уровнях на него оказали годы индивидуального изучения традиционной неевропейской музыки, «Свободного джаза» 1960-х, «Рок-музыки 1970-х» и фильмы Андрея Тарковского» [210].

4.1. Творческая концепция Пьерлуиджи Биллоне: соприкоснуться с «Неизвестным»

Творчество Пьерлуиджи Биллоне сродни магии: как полагает Хайнц Регль, композитору в его творчестве удастся приостановить линейное время. В своей музыке он вторгается в некое «ритуальное пространство» [210]. Его радикальные методы привели его к изучению неизведанных звуковых миров и разработке уникальных инструментальных и вокальных техник. Тем не менее, параллельные корни этих источников вдохновения лежат в архаичном мире – священном универсуме – где сама музыка достигает своей собственной феноменальной сущности.

Музыка итальянского композитора являет собой пример особых взаимоотношений инструмента и исполнителя, физическое тело которого, становится продолжением свойств инструмента, а также и проводником резонанса. Будучи наследником с одной стороны концепции исполнительского жеста, и шумовой стихии звука – с другой, а также в буквальном смысле учеником Х. Лахенманна и С. Шаррино, П. Биллоне в одном из своих интервью подчеркивает значение фактора «телесности» в творчестве. «Тело в моих пьесах является динамической матрицей: его действия или элементарные ритмы не обязательно становятся моделями для звукового воплощения (дыхание, пульс и т. д.). Однако меня интересует «телесность» в самом широком смысле: та, что выходит за пределы лишь инструментальной игры».

Музыкальная композиция для П. Биллоне – задача, которую, как он полагает, каждый решает в соответствии со своими намерениями. Поэтому, в качестве основополагающей творческой установки, он предлагает быть открытым «Неизвестному», с которым соприкасается художник [162]. И это не имеет ничего общего с новизной, с чем-либо авангардным или же напротив – арьергардным. Под «Неизвестным», он представляет, в первую очередь, ту сферу опыта, с которой мы находимся в непосредственном контакте, но которая, все еще остается на заднем плане наших непосредственных интересов. Это индивидуальное измерение, некое неизведанное музыкальное пространство с которым мы соприкасаемся, здесь и сейчас, и в тоже время, которое является в одновременности и ритуалом и открытием. Это «Неизведанное» не имеет ни малейшего отношения к Кейджевскому Ничто. Это не пустота, а скорее некий физический опыт, который становится импульсом творчества и источником творческой энергии. Цель контакта с «Неизвестным», полагает П. Биллоне – это переживание. Создание музыки – это не только нечто эфемерное, создаваемое из воздуха и зафиксированное на бумаге, но это еще и физический процесс движения рук, которые пишут нотный текст или его воспроизводят на инструменте. Художественный результат зависит от способности художника открывать новые пространства, от

роли интеллекта в поисках очевидных и немислимых связей, от творческого любопытства, которое движет эти силы друг к другу, в результате чего, они полностью сливаются в едино направленный процесс.

Музыка, полагает П. Биллоне – это, прежде всего, энергия, направленная в звуковое пространство. Когда кто-то решает посвятить свою энергию музыке, он вступает в контакт с концепцией и культурой звука, выработанной в процессе музыкальной истории. Композитор, полагает П. Биллоне – это работа и профессия, но прежде всего, это бесценный опыт, который также может стать способом познания мира. Очевидно, что в этом контакте с миром проводником становятся руки, как композитора, так и исполнителя. «Рука является привилегированным местом контакта с миром. Каждый человек знает и знает этот опыт. Активность рук – это немое упражнение, которое происходит на предсознательном уровне и на той глубине, на которой осуществление сознательного контроля может только нарушать, отклоняться или переопределять (но на менее глубоком уровне). Поэтому это особый способ контакта с миром (если мы не хотим рассматривать руку, простой инструмент, доступный мозгу). Рука (как полюс всего тела) раскрывается и вступает в контакт со звуковыми состояниями, которые ни одна теория не могла себе представить. Учитывая, что для композитора рука, которая пишет, и рука, которая играет, одинакова, возникает вопрос о балансе и объединении этих двух физических проявлений» [210]. П. Биллоне предлагает такой термин как «Интеллект руки», полагая, что руки обладают необыкновенной мистической силой.

Композитора не привлекает понятие исполнительского жеста, ставшее основополагающим в творчестве многих композиторов новой музыки, например для Хельмута Лахенманна. Он утверждает, что жест – двусмысленное понятие (подчеркивая, что Стравинский или Веберн не поняли бы его), основанное на визуальном и пластическом искусстве и используемое в механико-акустическом контексте. Тело в работе композитора, с позиции Биллоне является динамической матрицей каждого возможного движения. Однако его действия или же элементарные ритмы совершенно не обязательно становятся моделями для стилизованных знаков (такими как дыхание, импульс, контакт и т. д.). Композитор заинтересован, согласно его утверждению, в максимально возможном расширении ритмических и моторных границ тела, в котором эти границы фактически стираются. Принадлежность к ритмичной жизни тела (даже если в некоторых случаях не сразу распознается) обосновывает возможность немедленного понимания его в качестве творческого потенциала. Многие действия тела, которые воспроизводят звуки, относятся одновременно к контекстам разных реальностей, так же как звук не является исключительной принадлежностью музыки.

Работая над гибкостью, двойственностью и неоднозначностью этих связей, можно соприкоснуться с различными реальностями. Композитора интересуют действия, близкие к религиозной ритуальности или ремесленным практикам. Изменивший свой контекст, они могут быть интегрированы с максимальным орга-

ническим единством. Композитора также интересуют и звуковые состояния, возникающие при явном отсутствии движения. Такой эффект мы можем наблюдать в пьесе *Mani Long* (с 588 такта) возникает волна различных звуков при полном отсутствии видимого действия. Любое колебание энергии для Биллоне является признаком трансформации, которая уже произошла или возможна, признаком «гипотетических связей с другими присутствиями» [163].

Мера (качество и смысл) ощущения звука полностью связана с реальностью (музыкальной в строгом смысле и звуком в целом), частью которой, является композитор, и, следовательно, именно она становится смысловой траекторией звука. При этом, Биллоне считает, что каждая вибрация может быть звуком, а сам звук тем не менее, не является акустическим определением, но представляет собой показательные отношения, обнаруживая те объекты, с которыми контактирует человек, определяя род ритмических отношений со звуком.

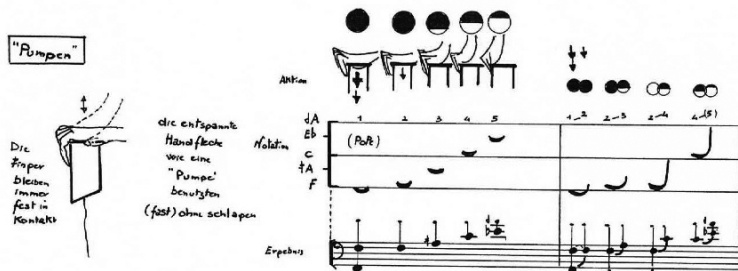
Звук определяется сопряжением значений, таких как: присутствие, контакт, признание и принадлежность, баланс и необходимость. Это созвездие смыслов, чей скрытый центр – звук, постоянно обновляет значение, смещая его центр. Медленное, но постоянное изменение и движение признается и практикуется как звук, а музыка, находится в процессе постоянной трансформации. Акустика, определяющая категории, объясняющие реальность звука, предлагает механическую модель звука с ее компонентами и законами существования, что сделало возможным другой подход к звучанию, связывая его с результатами художественного интереса. Эта точка зрения изменила, повлияла и монополизировала музыкальную терминологию до такой степени, что другой тип мышления теперь сталкивается с особыми трудностями при формулировании своих собственных категорий, как полагает П. Биллоне. Традиционный тип мышления, не концептуальный, и не основанный на органических, морфологических, пространственных, ритмических различиях имеет механическое измерение [162].

Открытый / закрытый звук, или более специфические различия, такие как консонанс / диссонанс, то есть различия, которые выражают специфику слухового опыта, все эти, как элементарные, так и глубокие различия более не имеют прямого доступа к процессу создания музыки. Они, с позиции П. Биллоне – не более чем корни без дерева, которые обнаруживают экзистенциальные, этнические и культурные различия, но никак не объясняют их. Сегодня отсутствие корней, также как и существование вне их, более не является проблемой. Очевидно также, что человек, который больше не заботится о своих корнях, постоянно живет в ритмах современного технологического мира.

Традиционно возникающую в музыке оппозицию «Звук / Шум», которую соотносят с тем, что принято называть музыкальным звуком с немusical явлениями, Биллоне соотносит с историко-культурным контекстом. Он утверждает, что корни этого противопоставления в меньшей степени связаны с акустическими

определениями. Таким образом, возникает прямая зависимость от контекста употребления шума в качестве музыкального звука. Так, для итальянского композитора, одним из самых раздражающих современных шумов является «непрерывное производство академической, бессмысленной и псевдо традиционной музыки». С другой стороны, сам факт интереса к шуму, или к звуку, не сводимому к каким-либо традиционным звуковым типам – подход, который становится признаком роста нового и академического шумового конформизма. Для Биллоне, шум означает: что то, что звучит, нарушает акустический баланс восприятия. При этом, ощущение шума как разрушительного элемента исключительно субъективно: так христианская традиция в Средние века исключала инструменты (например, ударные – гонги, тарелки) из ритуалов, а например, на Тибете в то же самое время – напротив включала. И в этом случае акустическое / шумовое различие, с его точки зрения, совершенно не имеет значения, ничего не объясняет, ничего не решает. Соответственно можно сделать вывод, что сам звук становится центром и сам устанавливает иерархию. Этот центр не установлен какой-либо теорией или каким-либо индивидом, но он формируется через внутреннее напряжение культуры. Звук может появиться и открыть звуковой мир где угодно, даже в автомобильной подвеске – полагает композитор и создает пьесу из цикла *Mani* для этого нетрадиционного внемузыкального инструмента (автомобильной подвески).

Будучи противником фоновой музыки, П. Биллоне полагает, что необходимо в первую очередь действенное, активное слушание, чтобы звук становился музыкой. Для этого, первоначально необходимо дистанцироваться от традиционной сложившейся в культуре концепции звука. Необходимо «создать пространство для определенного качества молчания, которое является не недостатком звуковой активности, а приостановкой ее наиболее знакомых форм». «Необходимо создать пустоту, в которой может появиться другое чувство звука, если оно в принципе существует. Хотя это и означает, что мы кардинально изменили смысл музыки». Действенный звук должен попытаться открыть новое пространство в людях, и это свободное пространство, должно отсоединиться от любого возможного «кабеля». Начиная с этой «обновленной внутренней независимости, можно будет наблюдать отсоединение нашего тела от звуковых рефлексов». «Я постоянно работаю в прямом контакте с инструментом. Если это невозможно, то я работаю с инструменталистом» [210], – утверждает П. Биллоне. Работа состоит в том, чтобы войти в контакт с многообразными способами существования звука (состояниями, движениями, трансформациями). Не признавая «монополии звука» композитор применяет только новые методы, и часто не использует традиционные музыкальные инструменты. Его методы работы – это практика игры на инструментах (изучение их и импровизация), систематическое инструментальное исследование, формализация результатов, разработка особой нотации, интегрированные в общий проект исследования звука.



4.2. Инструментальная музыка Пьерлуиджи Биллоне. Цикл «Руки»

Взаимодействие композитора, исполнителя, инструмента и слушателя образует своеобразное «феноменологическое тело» для которого понятие редукции неприемлемо. П. Биллоне стремится максимально расширить ритмические и моторные пределы тела, разрушив границы тела и инструмента, а инструментальные приемы способствуют созданию нового уровня связей тела и инструмента. Работая над гибкостью этих взаимоотношений, композитор создает новые зоны контакта между различными реальностями, которые были ранее изолированными областями: религиозными ритуалами или ремесленными практиками. При этом Биллоне интересуют не только действенные аспекты исполнительского жеста, но и те звуки, которые возникают при иллюзии отсутствия движения как такового.

Для композитора звук – это путь к познанию мира, где качество и смысл звукового опыта становятся связующими звеньями между «Я», моим телом, телом другого человека и внешним миром, а процесс слухового восприятия подразумевает физическую интенсивность. Звук, который для П. Биллоне является «созвездием значений, чей скрытый центр постоянно обновляет свой смысл и вытесняет свой центр» [191]. Это медленное, но постоянное, изменение и движение. В результате этого процесса то, что признается и практикуется как звук и музыка, всегда изменяется. Или, другими словами, то, что требует – нашего внимания быть признанным звуковым или немым. Исключений из этого явления нет. Человек находит себя в пространстве, его внимание привлекают звуки внешнего мира, вне которых, он находится в непосредственном контакте с бесчеловечным, тихим и пустым пространством, которое он сам создал, снаружи и внутри себя. Этот беззвучный контакт с самим собой может превратиться в экзистенциальный диалог...».

Одним из центральных произведений в творчестве Биллоне является цикл пьес для различных инструментов и объектов – *Mani* (руки). Основная идея цикла – представить весь широчайший спектр возможностей применения рук в игре на инструментах. Название отражает одну из концептуальных идей композитора: «руки – это привилегированная зона контакта с миром».

Mani Giacometti (2000) per Violino, Viola e Violoncello

В первой пьесе из цикла «Руки» *Giacometti (2000)* для скрипки, альты и виолончели в названии композитор обращается к творчеству скульптора Джакометти, а сама пьеса посвящена философу Мартину Хайдеггеру. Скульптор Джакометти с Хайдеггером, казалось бы, имеют не так уж много общего. Однако общим является ключевое понятие всего цикла – «руки». В известной скульптуре Альберто Джакометти «Невидимый объект», две бронзовые руки удерживают пустоту (*L'objet invisible*, 1934), в музыке Биллоне, руки исполнителя сдерживают энергию потока звуков. «Хайдеггер настаивает на превосходстве руки, ибо лишь благодаря ей пространственность *Dasein* становится причастной подлинной топологии бытия» [124, с.140]. Творящие и использующие вещи руки, создающие звуки и отображающие их в нотном тексте, для П. Биллоне – это форма познания бытия. «Человек выказывает себя как сущее через речь» в концепции Хайдеггера, а у итальянского композитора, это звук и звуковое пространство – как форма и высказывания, так и место бытия. Через речь человек определяет себя как сущее в мире других сущих, а композитор, соответственно делает это через звуки и звуковое пространство, которое как язык у Хайдеггера, у Биллоне становится пространством бытия. В экзистенциале речи включены как слушание, так и молчание. Предшествующее речи молчание так называемый «звон тишины», для П. Биллоне эквивалентен. Когда слово становится местом, где происходят события, «конкретный» эквивалент высказывания, собственная теневая область слова – хайдеггеровский «звон тишины» [142, с. 265]. Затем, эффект ослепления или оглушения тишиной проходит, когда возникает пространство где мы и вещи можем существовать. Молчание – это исток речи, в музыке – тишина это исходный пункт звука. Хайдеггеровское бытие – *Sein* (бытие как ничто) связано с понятием фундаментальной онтологии Начала. *Dasein* – понятие, часто переводимое как «здесь-бытие», «вот-бытие», «тут-бытие» [142, с. 8], может быть трактовано и как «присутствие». И именно это «присутствие», становится основополагающим понятием для П. Биллоне и его философии музыкального жеста. Итальянский композитор сопоставляет роль слова в европейской культуре с его значением в японской культуре. Так в японском языке, пишет Биллоне, есть слово *Koto-ba*. Этот знак являет собой постепенное раскрытие пространства, заключенного в нем самом. И в этот момент, данный знак демонстрирует свою силу как «разоблачающее присутствие». В основе этого понятия, утверждает Биллоне лежит «до вербальная ясность». «Письменные знаки и соответствующие слову, а также слово *Koto-ba*, которое объединяет их всех (сохраняя их в высказы-

вании), являются следами–способами и возможностями написания – этого события молчаливого понимания, которое удастся слышать – видеть и произносить, то, что не имеет ничего общего с высказыванием».

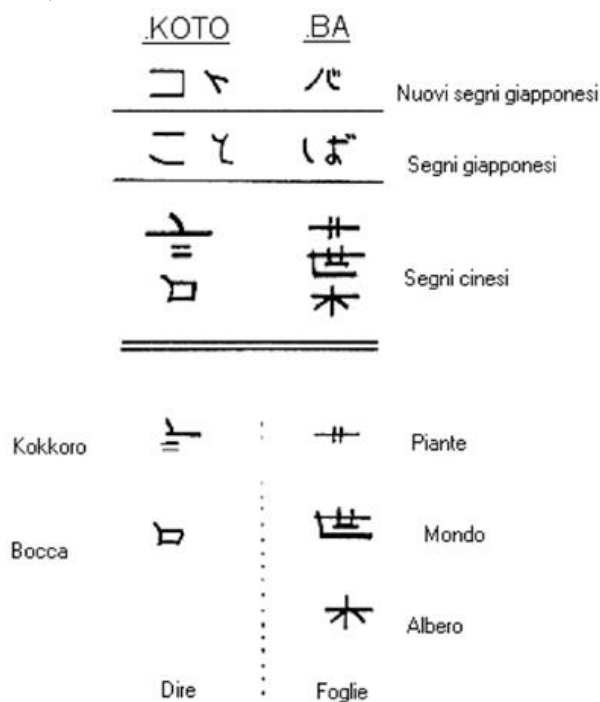


Рис. 75. Письменные знаки Koto-ba

Котоба – это исконно японские знаки, которые существовали в старо японском. Буквально с японского «Кото-ба» переводится как «Слово языка».

[illegible]

Рис. 76. П. Биллоне. *Mani Giacometti* (2000) (фрагмент партитуры)

Mani De Leonardis (2004) per 4 Sospensioni di Automobile e Vetro

В пьесе цикла *Mani De Leonardis* (2004) для четырех автомобильных подвесок и двух стеклянных чаш Биллоне исследует ритмическую сущность различных вибрирующих тел и соединяет параллельные звуковые плоскости через посредника – исполнителя. Эта пьеса для нетрадиционного инструментального состава посвящена Федерико де Леонардису (1938) – весьма необычному итальянскому художнику. Мастер пространственных конструкций, чьи работы не могут быть определены как скульптуры в строгом смысле этого слова, а именно как пространственные конструкции, он сделал основой своего художественного метода работу с вещественными элементами памяти. Эти элементы овеществленной памяти содержат разрозненные материалы, фрагменты различных предметов, наподобие тех предметов, которые использует Биллоне в своей композиции: элементы автомобильной подвески и стеклянные чаши.

В *Mani De Leonardis* – объект, становящийся музыкальным инструментом, предназначен для другого бытового использования. Своей необычностью применения и невероятными звуковыми эффектами, он создает уникальное звуковое пространство. Он также использует четыре различных детали автомобильных подвесок: 1. от *Ford Fiesta* – 2. от *Opel Astra* – 3. от *Audi A4* – 4. и от автобуса. Если эти детали загрязнены или покрыты ржавчиной, очищение грязи и ржавчины и антикоррозийная обработка, лишь улучшит их звук и резонанс, утверждает композитор (164). Сконструировав из этих деталей «резонансную коробку», композитор сделал эту конструкцию музыкальным инструментом.

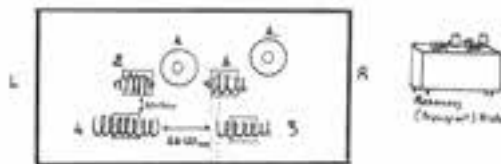


Рис. 77. П. Биллоне. *Mani De Leonardis* (инструментарий)



Рис. 77а. П. Биллоне. *Mani De Leonardis* (инструментарий)

Биллоне предлагает особую резонансную технику, для которой использует также и эффект демфера. Можно сравнить этот тип игры с воспроизведением половины педали на вибратоне – говорит П. Биллоне. Он предлагает использовать поверхность руки для эффекта заглушения звука, а также флажолетные звуки,

извлекаемые ладонью из влажных пружин. Он предлагает четкие инструкции использования рук исполнителей: пальцев, ладоней, запястий. Некоторые звуки имеют так называемый флексатоновый эффект: для этого необходимо встряхивание раскрытой ладони между резонирующими пружинами. Расширенная глиссандовая техника достигается при помощи ведения рук по мокрой поверхности пружин.

В этой пьесе композитора интересуют звуки, связанные с действиями и жестами при обработке металла. От руки, удерживающей подвеску, исходит определенный энергетический импульс, который распространяется по всему телу исполнителя. Возникает момент, когда энергия вибрации циркулирует от правой руки, пересекает подвеску и продолжается через левую руку и постепенно образует поток, который направлен через тело исполнителя к слушателю. Эти звуковые и жестовые импульсы образуют замкнутый энергетический круг, где тело исполнителя становится неотъемлемой частью инструмента. Эти вибрации получают свое развитие через усиление резонанса при участии голоса исполнителя. С того момента, когда тело исполнителя также становится вторым источником звука, вибрации, создаваемые телом и инструментом, переплетаются, и во многих случаях уже невозможно различить, какой из двух был первоначальным источником звука. Рядом с подвесками композитор предполагает установить стеклянный стакан, который, в конце концов, падает и разбивается. Звук падения стакана также вступает в резонанс с другими звучаниями, однако сохраняет свою специфику. Присутствие стеклянного звука остается неизменным и устойчивым, тогда, когда все прочие звучания трансформируются. Таким образом, этот звуковой объект играть особую роль своим присутствием в изменениях энергии, разрывах звуковых потоков, некоторых конкретных ритмических событиях или в звуковом «блуждании»... В те моменты, когда ритмическая нестабильность и энергия вибрация автомобильной подвески достигает предела, стеклянный звук пульсирует в соответствии с собственным независимым ритмом. Следовательно, ритмические последовательности содержат инородный акустический элемент, который нарушает равновесие, и слушательское внимание должно проявить необычайную гибкость.

В пьесе *Mani Mono* (2007) для ударных (springdrum) звук образует призвуки и неожиданные резонансы. Инструмент создает невероятный по охвату звуковой спектр и атакует слушателя энергией звуков, воспроизводимых множеством различных жестов исполнителя. Исполнитель становится инструментом-резонансом. Приглушая удары *ff*, он противодействует энергии. Рука, придерживающая пружину, сдерживает звуковой поток и в этот момент звук сливается с телом исполнителя, и оно становится резонансом.

В «легенде» композитор объясняет, что ряд приемов зависит напрямую от анатомических данных исполнителя: «Этот метод, конечно, в значительной степени зависит от формы и анатомии ваших рук. Я использовал комбинацию костяшка кулака. “Выбрасывая” палец к ладони нужно совершать действие подобное броску на маленькое расстояние».

The image displays two pages of a handwritten musical score for the piece 'Mani Mono' by Pierluigi Billone. The notation is written on staves with various time signatures (4, 3, 4) and includes extensive performance instructions in German and Italian. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. The instructions include dynamics (p, mp, pp, mf, f), articulation (legato, staccato, staccatissimo), and specific playing techniques (e.g., 'Bogenstange auf den Klängen kräftig schlagen', 'mit der Hand dämpfen', 'Streichen', 'Streichholz', 'Streichle'). There are also diagrams showing hand positions and bowing techniques. The score is marked with a '6' in a box at the beginning of the second page.

Рис. 78. П. Биллоне. *Mani Mono* (2007) (комментарии к исполнению):

Далее предполагается использовать кулак для того, чтобы стучать по груди исполнителя, тихо напевая в порядке убывания; в других случаях, нужно бить открытой ладонью. Также композитор предлагает еще один «весьма утомительный физический метод». Удерживать мембрану барабана на уровне диафрагмы и встраивать его на *ff*.

Композитор разъясняет свой замысел следующим образом: «Когда тело становится вторым источником звука, его вибрации и звуки инструмента переплетаются. Уже невозможно определить, что явилось звуковым первоисточником: идея переплетения и представляет собой смысловую ось этой композиции» [194]. Композитор предполагает, что процесс восприятия его музыки включает не только воздействие вибраций на слуховые рецепторы, но и на весь организм человека. Этот глобальный контакт неделим: в ходе слушательского процесса необходимо установить контакт со звуком, где определяющим будет его когнитивное воздействие.

В Mani Matta (2008) сосуществуют и взаимодействуют несколько звуковых пространств: маримба, две ударные установки, увенчанные wood-блоком. Звуковая атака на инструменты призвана расширить возможности. Руки могут слегка касаться пальцами, суставами и ладонями. Название «Матта» – это часть имени американского художника, Гордона Матта-Кларка (1943–1978), известного в 1970-е годы своими оригинальными архитектурными работами. Сын чилийско-парижского сюрреалиста Роберто Матты и американской художницы Энн Кларк, Гордон Матта-Кларк (1943-1978) был крестным сыном Марселя Дюшана, как в буквальном, так и в переносном смысле. Его творчество, вдохновившее Биллоне на создание пьесы для ударных, – пересечение различных реальностей современного искусства: скульптуры, архитектуры, перформанса, видео, акционизма, ленд-арта. Наиболее известные работы художника это так называемые «взрезы зданий»: он разрезал или вырезал куски полов, стен, фундаментов и фасадов намеченных к сносу домов, перекраивая как их внутреннее, так и внешнее пространство и облик. Основу пьесы составляет специфика опять же «ручной техники»: при исполнении аккордов из двух или трех звуков используется техника *slap*. Отдельные звуки должны воспроизводиться кончиками пальцев, в быстром движении, как игра с миниатюрным молотком. Композитор говорит, что самое важное – это представить Мани Matta как хореографическое действо с равным вниманием к движениям и физическим связям с самим музыкальным текстом. Таким образом, эти компоненты усиливают друг друга и работают на общий результат.

Биллоне использует свойства резонанса тела исполнителя: гонг монтируется с помощью обычного вокруг шеи исполнителя. При этом небольшой наклон тела дает возможность гонгу «свободно» висеть, как если бы он был обычно установлен на подставке.



Рис. 79. П. Биллоне. *Mani Matta* (2008) (инструкции исполнителю)

По словам Биллоне, высказанным в одном из его интервью, он постоянно работает в прямом контакте с инструментом. Если это невозможно, то работает с инструменталистом. Первоочередная задача – установить связь с режимами существования звука (состояния, движения, преобразования...), игнорируя их природу, акустический предел и их характеристики. Не признавая традиционную технику «монополии» отношения к звуку, композитор применяет новые методы, среди которых традиционное понятие композиторской техники уже не столь существенно. Важнее для него то, что исполнитель становится своеобразным «ритуальным пространством».

Mani Stereos для аккордеона (2009)

Каждый музыкальный инструмент в цикле П. Биллоне *Mani* – индивидуален и отношения между телом исполнителя и его инструментом развиваются особым образом. В основном эти отношения всегда открыты, и они чувствительны к изменениям. Процесс звуковоспроизведения на аккордеоне П. Биллоне образует физическую проекцию, где основным становится принципы расширения и сжатия: тело

исполнителя полностью соприкасается с инструментом, расширяясь в гигантское метафорическое легкое. Через эту идею у исполнителя с инструментом возникают уникальные и специфические физические отношения. Из-за механической природы инструмента иногда кажется, что звук звучит независимо от самого акта игры, как если бы он уже существовал до него и сохранялся внутри даже после того, когда действия с инструментом закончились. В этом случае создание звука становится контактным. Артикуляция, которая, безусловно, является традиционным техническим и выразительным богатством аккордеона, заменяется различными динамическими формами: степенью энергетического напряжения в звуке или в сложных и неустойчивых совокупностях звуковых и жестовых комбинаций. Это изменение отношений, которое порождает изменения в мануальной технике. На этом этапе, чтобы ориентироваться в различиях и динамике, исполнителю следует осознать движение звуковой энергии, соотнести ее с природными явлениями, такими как ветер, волны, атмосферные потоки, свет, и ритмы механического мира.

Звуковое пространство пьесы находится в постоянном колебании между пустотой и непрерывной взрывной энергией.

Mani Gonxha – это глубоко интимный ритуальный исполнительский процесс, в котором исполнитель, совершает символический молитвенный ритуал перед аудиторией. Этот воображаемый сюжет создает необычную ситуацию для слушателя, выступающего в качестве наблюдателя. Посредством использования двух тибетских поющих чаш – традиционно священных инструментов, используемых в качестве сигнала начала и окончания медитации – Биллоне извлекает богатый звуковой ландшафт, включающий в себя множество различных тембров, резонансов и гармоник, которые, согласно представлениям слушателя не могут быть воспроизведены из единственного источника. Чаши являются продолжением рук исполнителя, они становятся его частью, так же как и он сам оказывается частью резонирующего тела. Малейший контакт между различными материалами – металлом, кожей, туловищем и голосом исполнителя – преумножает и распространяет звук через исполнительское тело.

Gonxha – это отсылка к албанскому имени, данному при рождении Матери Терезе, Анжезе Гонше Боджашу. Более того, *Gonxhe* на албанском языке переводится как «бутон» который превращается в цветок», в масштабную звуковую вселенную, которая возникает из простого источника – двух поющих тибетских чаш.

The image shows a handwritten musical score for accordion, titled "Mani Stereos (2009)". The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "ppp". There are also performance instructions in Italian, such as "Scherzo" and "Scherzando", and some markings in brackets like "(R.H.)" and "(L.H.)". The score is numbered 1 through 46 across the measures.

Рис. 80. Mani Stereos (2009) для аккордеона (фрагмент партитуры)

Mani Gonxha (2012) for Percussion

1

The musical score is written on a single staff and consists of four systems. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sfz*, and *pp*. It features various rhythmic patterns and articulations. The second system continues with similar notation, including a *Kraus!* marking. The third system has a tempo marking of $\text{♩} = 54$ and includes the instruction *stabile continuo senza deceler.* The fourth system has a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and shows a variety of rhythmic textures. The score is written on a single staff with numerous notes, rests, and performance instructions.

Рис. 81. Mani Gonxha (2012) for Percussion (фрагмент партитуры)

Mani Díkη (2012) для ударника

Мани Дίкη можно рассматривать как своего рода отражение тонких градаций и многообразия звукового мира металла. Эта пьеса – исследование звука, находящегося в тесной физической связи с материалом из которого он извлекается. Большинство из использованных Биллоне в этой пьесе инструментов относятся к внеевропейским культурным или религиозным традициям. Инструментальный состав в совокупности создает необыкновенный гигантский металлический инструмент. Он задуман и используется как тело, состоящее из различных частей, которые в тоже время, связаны и взаимозависимы. Каждый отдельный объект представлен в определенный момент как звуковой центр и «ритмичное сердце» тела-инструмента. Сначала звучания гонга у слушателя возникают ассоциации с «Китайской оперой», затем звучат тайский гонг, «тарелочные колокола» и, наконец, тибетские звучащие чаши. В некоторых фрагментах пьесы мы можем ощутить физические проявления этого металлического звучащего тела: «неслышное дыхание» китайского гонга, «Оглушительное дыхание» тайского гонга, постоянное и навязчивое «сердечный пульс» пластинчатых колоколов, «Модулированный в непрерывное звучание импульс» тибетских поющих чаш, создающий звуковой континуум.

Пластическое качество воспроизведения звука в эстетике Биллоне можно представить как направленный сгусток энергии. Это энергетическое и одновременно механическое явление представлено соотношением статической – минимальной вибрации и максимальной – энергетической одиночной вибрации. Различие состояний (энергетическое/пластическое) можно модулировать мгновенно или с помощью постепенных деформаций. Таким образом, звук можно сравнить с веществом и разнообразием его состояний (твердым, жидким, газообразным). Звуковое пространство в новой музыке обладает смысловой многозначностью: с одной стороны – это звуковой образ в сознании слушателя, который формируется в результате определенных акустических процессов: отражения звуковых волн, атакующих слуховую систему реципиента, с другой стороны, звуковое пространство – это внутреннее пространство звука, организующееся в соответствии с пространственно-временными представлениями композитора. Оно имеет характеристики, частично отличные от традиционного понимания пространства, как фундаментального свойства бытия, фиксирующего форму и протяженность, концептуализирующего основное условие существования мира – наличие места. И вместе с тем, звуковое пространство, с точки зрения П. Биллоне может определяться характеристиками: «стабильности / мгновенной однородности».

Ансамбль в творчестве итальянского композитора – это особый мета инструмент – некое подобие тела без органов, в котором подразумевается абсолютное единство. При этом, он вполне может функционировать в моно-режиме, представляя одного исполнителя с различными инструментами способами игры. П. Биллоне видит необходимость освобождения современного музыкального инструмен-

тария от механического использования в историческом контексте. Он стремится отойти от сложившихся стереотипов и сконцентрироваться на звуковой энергии, представить мир ритмических пропорций многообразия сущего: индивидуумов, предметов, мыслей, звуков, где каждый из них обладает своей весомостью и ритмическим выражением.

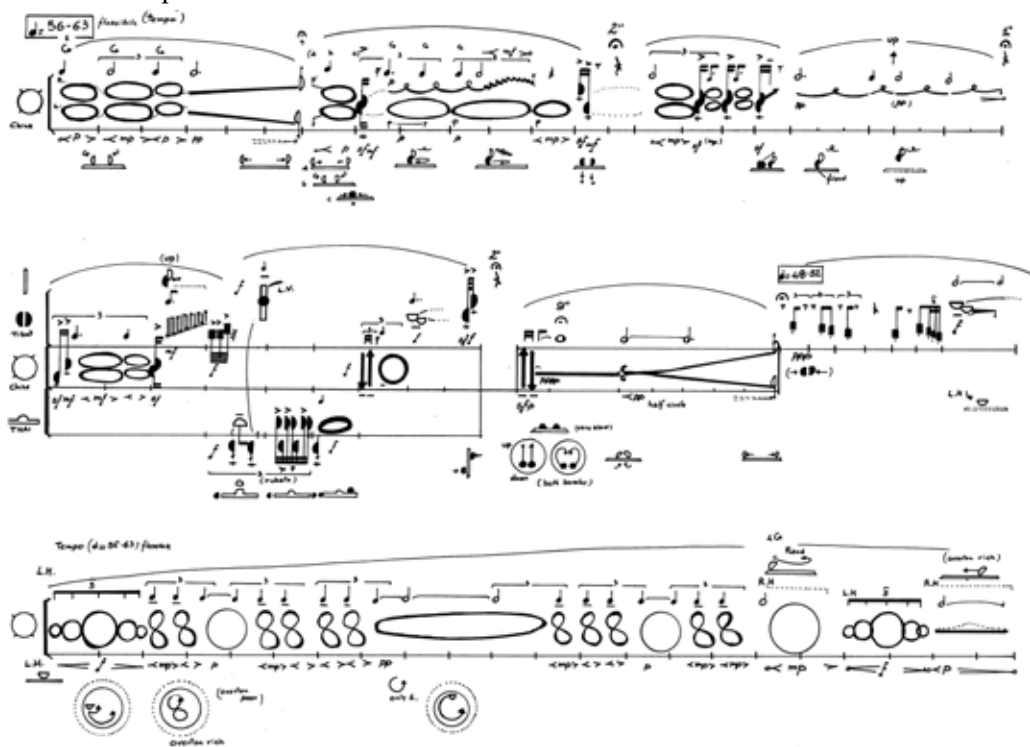


Рис. 82. *Mani Dikē* (2012) для ударника (фрагмент партитуры)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Панорама итальянской музыки конца XX – начала XXI веков не сводится к лишь четырем представителям новой музыки, творческие траектории которых были представлены в данной работе. Выбор автора был мотивирован разнообразием творческих установок и одновременно общностью концептуальных корней, представленных в исследовании композиторских персоналий. Очевидно, что три великих итальянских композитора послевоенного авангарда, упоминавшиеся во введении – Л. Берио, Л. Ноно и Дж. Шельси, заложили основы специфического отношения к звуку, определили траектории взаимовлияния музыкального и вербального языков, направили поиски композиторов за пределы реальности, познаваемой разумом.

Творчество С. Шаррино, Ф. Ромителли сегодня по праву принадлежит к классике новой музыки конца XX века. Репутацию классика заслужил и Л. Франческо-ни, создавший оперу «Квартет» для театра Ла Скала, исполнению более пятидесяти раз с момента премьеры, существующую в шести различных полнометражных постановках, включая и исполнения в концертной форме. Оригинальная яркая творческая концепция П. Биллоне, продолжающая идеи Дж. Шельси, также позволяет говорить о том, что его идеи получают свое развитие на новых витках развития итальянской музыки.

Исследование творчества современников, работа с живым, постоянно пополняющимся новыми произведениями материалом, не позволяет делать каких-либо окончательных выводов. Однако, проанализировав творческие концепции и их воплощение можно наметить новые траектории развития итальянской музыки XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 538 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 522 с.
4. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
5. Адцеева Б. Художник как зеркало: «фальшивое» искусство Роя Лихтенштейна РИА-новости [Электронный ресурс]. URL: https://ria.ru/weekend_art/20131027/972886735.html (дата обращения: 08.11.2018).
6. Адцеева Б. Художник как зеркало: «фальшивое» искусство Роя Лихтенштейна РИА-новости [Электронный ресурс]. URL: https://ria.ru/weekend_art/20131027/972886735.html (дата обращения: 08.11.2018).
7. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
8. Акопян Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Этот многообразный мир музыки: сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского / ред. З. А. Имамутдинова. М.: ГИИ, 2010. С. 67–77.
9. Акопян Л. О. Джачинто Шельси [Электронный ресурс]. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/17a/akopyan.pdf> (дата обращения: 10.09.2019).
10. Алдошина И. А. Музыкальная акустика: учеб. пособие. СПб: Композитор, 2006. 720 с.
11. Бадью А. Краткое руководство по инэстетике. СПб: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
12. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 314 с.
13. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
14. Барт Р. Структурализм: «за» и «против». М.: Изд-во «Прогресс», 1975. 468 с.
15. Барт Р. Нулевая степень письма // Барт Р. Семиотика. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 50–96.
16. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб: Аксиома; Мифрил, 1997. 336 с.
17. Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000. 320 с.
18. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
19. Бергсон А. Собр. соч. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. 336 с.
20. Берйо Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка.

-
- Очерки. Документы: сб. ст. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Басовой. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
21. *Бланишо М.* Опыт – предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. 346 с.
 22. *Бланишо М.* Пение сирен. Встреча с воображаемым [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (дата обращения: 10.01.2019).
 23. *Бланишо М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 288 с.
 24. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 120 с.
 25. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 269 с.
 26. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
 27. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
 28. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 2001. 222 с.
 29. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. 317 с.
 30. *Борхес Х. Л.* Книга вымышленных существ «Письмена Бога». М.: Республика; 1994. 511с.
 31. *Ботюр М.* Автор в пространстве дискурса. СПб.: НОМИ. № 5. 2006. С. 36 .
 32. *Браун Э.* Открытая форма // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
 33. *Булес П.* «Случайно...» // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. М.: Музыка, 2000. С. 137–140.
 34. *Булес П.* L'in(de) fini et l'instant // Слово композитора: сб. трудов. Вып. 145. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 20–21.
 35. *Булес П.* Беседа с Эдисоном Денисовым // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова Московская гос. консерватория. М.: Науч. -изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 131–143.
 36. *Булес П.* Идея, реализация, ремесло // Номо musicus'94: Альманах музыкальной психологии. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1994. С. 91–136.
 37. *Булес П.* Музыкальное время // Номо musicus'95: Альманах музыкальной психологии. М.: Изд-во: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 66–75.
 38. *Булес П.* Ориентиры I. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
 39. *Булес П.* Форма // Слово композитора: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М.: изд. РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 14–21.
 40. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120.
 41. *Гройс Б. Е.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем, 2012. 400 с.

42. Гройс Б. Е. Комментарии к искусству. М: Художественный Журнал, 2003. 174 с.
43. Гуссерль Э. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. 478 с.
44. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: ДИК, 1999. Т. 1. 232 с.
45. Делёз Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1124.htm (дата обращения: 10.10.2012).
46. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 626 с.
47. Делёз Ж. Критика и клиника. СПб: Machina, 2011. 239 с.
48. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
49. Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. 320 с.
50. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб: ТО ТК Петрополис, 1998. 384 с.
51. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. 264 с.
52. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб: Machina, 2011. 176 с.
53. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
54. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Тысяча плато, глава первая [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html (дата обращения: 12.12.2014).
55. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1998. 288 с.
56. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Композитор, 1986. 208 с.
57. Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен // Комментарии. 1997. № 11. С. 101–111.
58. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб: Алетейя, 1999. 208 с.
59. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. 495 с.
60. Джойс Дж. Герой Стивен / пер. С. Хоружего. М.: Изд-во «Минувшее», 2003. С. 5-254.
61. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 227 с.
62. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 250 с.
63. Информель // Национальная философская энциклопедия. URL: <http://term.ru/termin/informel.html> (дата обращения: 01.11.2018).
64. Казан М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство. Ленинград. отд., 1972. 440 с.
65. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 11–57.
66. Кириллина Л. В. Лучано Берио очерк [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.html

-
- www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/ (дата обращения: 20.12.2012).
67. *Кундера М.* Неспешность. Подлинность. СПб: Азбука – классика, 2003. 46 с.
 68. *Лаврова С. В.* Творчество П. И. Чайковского в эстетическом дискурсе музыки ки поставангарда // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3(38). С. 129–131.
 69. *Лаврова С. В.* Философия трансгуманизма и новая музыка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4(39). С. 202–211.
 70. *Лаврова С. В.* «Vortex Temporum» Жерара Гризе в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5(47). С. 80–86.
 71. *Лаврова С. В.* «Жест, обращенный к беспредельности» в музыкальной композиции последней трети XX века: Брайн Фернихоу и Джон Кейдж: сложные концепции и сокрушение границ; структурное и стихийное // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 3. С. 3–12.
 72. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» Жюль Делёза в музыкальной композиции Хельмута Лахенманна: опыт сравнительного анализа первой серии парадоксов // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 1. С. 41–46.
 73. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. СПб: Изд-во СПбГУ, 2013. 305 с.
 74. *Лаврова С. В.* «Манифест специализма» Лучо Фонтана и концепции звукового пространства Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. Вып. 3. Т. 9. С. 637–654.
 75. *Лаврова С. В.* «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5(34). С. 159–169.
 76. *Лаврова С. В.* «Нонсенс» в музыкальной композиции последней трети XX века как «парадоксальный элемент и вечный двигатель» // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 4. С. 76–81.
 77. *Лаврова С. В.* «Экология слушания», и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» («Das Mädchen mit den Schwefelholzern») Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (Lohengrin – Azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 1. С. 9–20.
 78. *Лаврова С. В.* Анти-риторические фигуры новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 4(33). С. 153–165.
 79. *Лаврова С. В.* Временные перекрестки новой музыки и философии Жюль Делёза: Эон, «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона» // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 3. С. 16–24.
 80. *Лаврова С. В.* Две стороны звукового восприятия новой музыки: Х. Лахенманн энергия исполнительского жеста и новый тип слушания // Вестник

- СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 4. С. 23–27.
81. *Лаврова С. В.* Джордж Баланчин – композитор и творческий партнер композитора // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1(36). С. 31–44.
82. *Лаврова С. В.* Игры новой музыки // Герменевтика игры. Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: сб. ст. / ред.-сост. Л. А. Меньшиков. СПб: СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014. С. 438–444.
83. *Лаврова С. В.* Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делёз и творчество Бернхарда Ланга // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1(42) С. 131–141.
84. *Лаврова С. В.* К понятию жеста в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1(31). С. 216–231.
85. *Лаврова С. В.* Метафизика скуки и провокация в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6(35). С. 175–188.
86. *Лаврова С. В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1(18). С. 24–27.
87. *Лаврова С. В.* Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3(38). С. 277–291.
88. *Лаврова С. В.* Особенности психологии восприятия новой музыки: звуки как элементы языка // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 2. С. 3–7.
89. *Лаврова С. В.* Посттравматический синдром новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2(37). С. 143–153.
90. *Лаврова С. В.* «Пространство тишины»: ирония и оптические иллюзии в новой музыке // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 2. С. 8–14.
91. *Лаврова С. В.* Сложность и трансгрессия в новой музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по материалам Межд. форума к 80-летию С. М. Слонимского / сост. и науч. ред. Р. Н. Слонимская и Р. Г. Шитикова. СПб.- Эдинбург: Lennex Corp. Edinburgh, 2014. С. 371–376.
92. *Лаврова С. В.* Структурное мышление и принцип поливалентности в европейской музыкальной композиции последней трети XX века в контексте идей «Логики смысла» Ж. Делёза // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 1. С. 3–8.
93. *Лаврова С. В.* Трансформация структурного мышления музыкального пост-сериализма в контексте открытий современной науки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3(32). С. 184–191.
94. *Лаврова С. В.* Трилогия «Professor Bad Trip» Фаусто Ромителли в хореографической интерпретации Мод ле Пладек // Вестник Академии Русского ба-

-
- лета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2(50). С. 165–172.
95. *Лаврова С. В.* Феномен фреймового мышления в новой музыке постсериализма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5(40). С. 155–160.
96. *Лаврова С. В.* Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логике смысла» Жюль Делёза как опыт сравнительного анализа // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 4. С. 68–75.
97. *Лаврова С. В., Жукова Г. К.* Есть ли жизнь в неевклидовом пространстве «геометрии музыки» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5(34). С. 97–107.
98. *Лаврова С. В., Жукова Г. К.* Психология звукового восприятия: физическая реальность или эстетика? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6(35). С. 128–136.
99. *Лаврова С. В., Островская Е. А.* Обескураживающий варвар или говорящий рояль: провокация новой музыки // Музыка и время. 2015. № 3. С. 10–13.
100. *Лаврова С. В., Островская Е. А.* Пространство звука versus безумие полифонии мира // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1(36). С. 166–175.
101. *Лаврова С. В., Щербак Н. Ф.* Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: Роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. № 2. С. 19–33.
102. *Лаврова С. В.* Автор в Новой музыке «эпохи технической воспроизводимости» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2(43). С. 174–180.
103. *Лакан Ж.* Семинары. Кн.7 (Этика психоанализа) 1959-1960. М.: Гнозис; Логос, 2006. 260 с.
104. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Кн. XI (1964). М.: Гнозис, Логос. 2004. 304 с.
105. *Лахенманн Х.* Искусство ничего не должно // Играем сначала. 2015. № 5. С. 6-9.
106. *Лахенманн Х.* К проблеме структурного мышления в музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
107. *Леман Х. Т.* Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. 312 с.
108. *Лефевр А.* Производство пространства. М.: Литагент «Стрелка пресс», 2015. 432 с.
109. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: Ин-т эксперимент. социологии. СПб: Иностранная литература, 1994. 160 с.

110. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М.: Искусство, 1960–1961. 304 с.
111. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М.: Изд-во А. Ф. Лосева, 1927. 264 с.
112. *Лосев А. Ф.* Поток сознания и язык // Знак. Символ. Миф. М.: Изд. МГУ, 1982. С. 453–478.
113. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Киев: Ника-Центр, 2004. 432 с.
114. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
115. *Малапарте К.* Шкура. М.: Ад Маргинем, 2015. 304 с.
116. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация [Электронный ресурс]. URL: <http://enatramp.narod.ru/pervoistochnik.files/eros.files/eros11.html> (дата обращения: 20.12.2015).
117. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе М.: Изд-во РГГУ, 2000. 168 с.
118. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия, от первичного восприятия – к миру культуры. М.: Наука, Ювента, Gallimard, 1999. 608 с.
119. *Мишио А.* Портрет А. СПб: Симпозиум, 2004. 448 с. Серия: Ex Libris.
120. *Нанси Ж.-Л.* Складка мысли Делёза // Vita cogitans. 2007. № 5. С. 149–156.
121. *Ноно Л.* К «Прометею» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 263–277.
122. *Ноно Л.* Автобиография (фрагменты интервью Э. Рестаньо) // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 58–71.
123. *Ноно Л.* Текст – музыка – пение // Слово композитора: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 36–40.
124. *Подорога В. А.* Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндиссе, 2016. 348 с.
125. *Рикер П.* Время и рассказ. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб: Университетская книга, 1998. Т. 1. 313 с.
126. *Рыжинский А. С.* «Al gran sole carico d'amore» Л. Ноно как образец сценического действия // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 2. С. 42–56.
127. *Рыжинский А. С.* «Понятие “Единство” как концептуальная основа организации “Cogo” Л. Берио» // Музыковедение. 2012. № 8. С. 10–18.
128. *Рыжинский А. С.* «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке» Луиджи Ноно: рождение «красного авангардиста» // Музыка и время. 2013. № 2. С. 60–65.
129. *Рыжинский А. С.* Звукосмысловые игры: слово и музыка в «Симфонии» Лючано Берио // Музыка и время. 2015. № 1. С. 39–47.
130. *Рыжинский А. С.* Нелинейное мышление и его влияние на композиторское творчество (на примере хоровых сочинений Луиджи Ноно) // Философия и искусство: Материалы II межд. конф. / отв. ред. Т. П. Заборских. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 122–128.
131. *Рыжинский А. С.* Преобразование хоровой звучности в сочинениях Л. Ноно 1950-х годов // Музыковедение. 2013. № 7. С. 3–10.

-
132. *Рыжинский А. С.* Фактурные и тембровые новации в итальянской хоровой музыке второй половины XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 3. С. 286–304.
133. *Рыжинский А. С.* «Три греческих стихотворения» Бруно Мадерны: к вопросу о развитии серийно-додекафонного метода в итальянской музыке 1940-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 103–107.
134. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: Гуманитарный изд. центр «ВЛАДОС», 2004. 231 с.
135. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 228 с.
136. *Соколов Е. Г.* Предисловие // Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб: Алетейя, 1999. С. 3–9.
137. *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
138. *Стравинский И. Ф.* Диалоги / пер. с англ. В. А. Линник. Л.: Музыка, 1971. 306 с.
139. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: «Play& Play», Канон+, 2015. 376 с.
140. *Фонтана Л.* «Белый манифест» [Электронный ресурс]. URL: <http://gorod-el.ru/wdr/201705/lucho-fontana-belyu-manifest> (дата обращения: 01.11.2018).
141. *Фромм Э.* Бегство от свободы М.: ЛитРес, 2014. 300 с.
142. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с.
143. *Хомский Н.* Аспекты теории синтаксиса. Язык и мышление. Язык и мышление. М.: Изд-во МГУ, 1972. 232 с.
144. *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 686 с.
145. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки. Теория и история. 2014. № 9. С. 62–72.
146. *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: Классика-XXI, 2002. 376 с.
147. *Шаррино С.* Let me die before I wake для кларнета-соло (авторская аннотация) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&id=arensky&composer=sciarrino&work=research> (дата обращения: 01.02.2012).
148. *Шутко Д. В.* Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов: теоретические основы музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2004. 181 с.
149. *Эко У.* Открытое произведение. СПб: Symposium, 2006. 412 с.
150. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: ТОО ТК Петрополис, 1998. 432 с.

151. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб; М.: Симпозиум, 2005. 502 с.
152. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
153. Angius M. "Lohengrin" Azione invisibile. Da Sciarrino a Laforgue // Hortus Musicus. 2004. No 20. P. 149–153.
154. Angius M. Art in Theory 1900–1990 // Anthology of Changing Ideas. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 211–244.
155. Angius M. Come avvicinare il silenzio. Roma: Mancosu Editore, 2007. 156 p.
156. Angius M. Da Infinito nero a Cantare con il silenzio. Sciarrino, l'estasi e Bergson (I) // Hortus Musicus. Milano. 2003. No 13. P. 48–53.
157. Angius M. Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino. Tesi di Laurea Università di Bologna. Bologna: Università di Bologna, 1991. 256 p.
158. Angius M. Le voci sottovetro. Da Sciarrino a Gesualdo // Hortus Musicus. 2002. No 11. P. 36–48.
159. Arbo A. The Heart of the Matter. CD-Booklet in: Fausto Romitelli / Paolo Pachini.
160. Baltrušaitis J. Anamorphoses ou perspectives curieuses Paris: Olivier Perrin, 1955. 186 p.
161. Baltrušaitis J. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 204 p.
162. Billone P. Lecture 2010. Harvard, Cambridge Columbia University. N.Y. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html (дата обращения: 10.07.2015).
163. Billone P. Grundsätzliche Instabilität (Instabilità fondamentale) Principi sparsi-Bludenz 2002 [Электронный ресурс]. URL: http://www.pierluigibillone.com/it/testi/grundsaeztliche_instabilitaet.html (дата обращения: 20.08.2019).
164. Billone P. L'ignoto che ci riguarda [Электронный ресурс]. URL: http://www.pierluigibillone.com/it/testi/l_ignoto_che_ci_riguarda.html (дата обращения: 10.07.2015).
165. Billone P., Feneyrou L. Il Suono è la mia materia (2010) Intervista con Pierluigi Billone e Laurent Feneyrou (Le son est ma matière) [Электронный ресурс]. URL: http://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html (дата обращения: 10.07.2015).
166. Blanci E. «Introduzione all'oscuro» di Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro // Rivista di analisi e teoria musicale. Milano. 2008. Anno XIV. No 2. P. 93–110.
167. Bonzio L. Salvatore Sciarrino. «Luci mie traditrici» Tesi di Laurea Triennale, Venezia: Università Ca' Foscari, 2004. 356 p.
168. Borio G. Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino // Neue Zeitschrift für Musik. 1991–1992. № 5. Leipzig. P. 33–36.

-
169. *Bunch J.* Anti-Rhetoric in the Music of Salvatore Sciarrino [Электронный ресурс]. URL: <http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/index.php/work/info/18> (дата обращения: 12.12.2012).
170. *Bunch J. D.* A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino. PhD diss. University of Illinois at Urbana-Champaign. 2016. 509 p.
171. *Carratelli C.* Il “Lohengrin” di Salvatore Sciarrino: genesi dell’opera. Tesi di Laurea Venezia: Università Ca’ Foscari Venezia, 2001. 156 p.
172. *Carratelli C.* L’integrazione dell’estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell’ascolto”, Tesi di dottorato. Paris: Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
173. *Cassidy A., Einbond A.* Noise in and as music. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013. 256 p.
174. *Cavalotti P.* Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen: Edition Argus. 2006. 286 p.
175. *Cipollone E.* Musica Rhetoricans: Entre figures de Sciarrino, Unités sémiotiques temporelles et Figurenlehren baroques // Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. Paris: Delatour Éd., 2008. P. 125–144.
176. *Claren S.* Musikalische Figurenlehre: Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist // S. Claren Musik & Ästhetik. Stuttgart Klett-Cotta. 2002. No 22. P. 106–111.
177. Contemporary Composers on Contemporary Music / Childs B., Schwartz E. Ed. New York: W. W. Norton & Company Inc. , 1967. P. 67–79.
178. *Curinga L.* Una conversazione con Salvatore Sciarrino // Omaggio a Salvatore Sciarrino 3-7 settembre. 2002. A cura di Enzo Restagno Torino Torino settembre musica XXV edizione. 2002. P. 77-85.
179. *Curinga L.* Venere che le Grazie la fioriscono // Curinga L. Salvatore Sciarrino, and Music Figurative Arts, and Myth. International Musicological Society, Leuven. 2002. № 1–7. Lucca: Admire Foundation ed., 2002. 167 p.
180. *D’Amico F.* *Lohengrin* // F. D’Amico. Scritti teatrali 1932–1989. Milano: Rizzoli, 1992. P. 328–331.
181. *Dahlhaus C.* Schoenberg and the New Music / transl. Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 246 p.
182. *Dalì S.* Il mito tragico dell’Angelus di Millet. Mazzotta: Soggetti: Arte, 1978. P. 68-69.
183. *Dazzi G.* Action invisible, drame de l’écoute // Entretemps. 1990. No 9. P. 17–134.
184. *Deliège I.* Approche perceptive de formes musicales contemporaines // I. Deliège, La musique et les sciences cognitive. Paris: McAdams S. et Deliège I. eds., 1988. P. 305–326.
185. *Denut E.* “Produrre uno scarto: Low-fi e scrittura” // Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli, Quaderni di cultura contemporanea IV / A. Arbo, Trieste: Stella, 2003, P. 87-100.

186. *Feneyrou L.* Dramaturgies négatives Musique et dramaturgie // *L. Feneyrou Esthétique de la représentation au XX^e siècle.* Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. P. 735–808.
187. *Feneyrou L.* Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. 842 p.
188. *Fich L.* Brian Ferneyhough. The Logic of Figure. Durham: Durham Theses, 2005. 504p.
189. *Fischer–Lichte E.* The Transformative Power of Performance / trans. Saskya Iris Jain. Oxford: Oxford University Press, 2008. 240 p.
190. *Francesconi L.* “Aria nuova in cucina!” – exit – party sintomatico Agon Acustica Informatica Musica 1998/2000/ [Электронный ресурс]. URL: https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/exit_sintomo.pdf (дата обращения 10.07.2019).
191. *Francesconi L.* Complexity? Official composer’s website [Электронный ресурс]. URL: <https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complessita-2.pdf> 1989 (дата обращения: 20.08 2019).
192. *Francesconi L.* Gesualdo considered as a Murderer Testo di Vittorio Sermoni // Torino Milano Festival Internazionale della Musica Presentation livret. Milano. 2008. P. 6.
193. *Francesconi L.* Trompe la mort programma di scala [Электронный ресурс]. URL: https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/programmadisala_trompe-la-mort.pdf (дата обращения: 10.09.2019).
194. *Francesconi L.* Velocita dell tempo // Booklet 28o Festival Milano Musica 2 ottobre – 25 novembre 2019 [Электронный ресурс]. URL: https://www.yesmilano.it/sites/default/files/filefield_paths/Programma20tempo.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
195. *Francesconi’s Quartett: Interview with Director John Fulljames* // Ricordi 02 May 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2017/05/Fulljames-interview.aspx> (дата обращения: 10.08.2019).
196. *Fulljames J.* Francesconi’s Quartett: Interview with Director John Fulljames // Ricordi 02 May 2017. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2017/05/Fulljames-interview.aspx> (дата обращения: 10.08.2019).
197. *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. Milano. 2005. 247 p.
198. *Georges S.* La Mort de la tragedie. Paris: Seuil, 1965. 106 p.
199. *Giacco G.* Entre l’espace et le temps. Les figures de Sciarrino // Dissonance 2000. N 65. Paris, P. 20–25.
200. *Giacco G.* Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino // Théories et Applications, Actes du colloque des 7–9 décembre 2005. Paris: Ophris, 2005. P. 113–124.

201. *Giacco G.* La notion de “Figure” chez Salvatore Sciarrino. Paris: L’Harmattan Éd., 2001. 246 p.
202. *Giacco G.* Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. Autour d’une dramaturgie intime // *Dissonance*. 2008. N 102. Paris. 2008. P. 20–25.
203. *Giuliani R.* Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia. Milano. 1999. 240 p.
204. *Grisey G.* “Did You Say Spectral?”/transl. Joshua Fineberg // *Contemporary Music Review*. 2000. N 3. Cambridge University Press, P. 43–47.
205. *Grisey G.* Tempus ex machina: a Composer’s Reflections on Musical Time // *Contemporary Music Review* 2008. № 2(1). P. 239–275.
206. Herculine Barbin, Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault. Torino: Einaudi, 1979. 120 p.
207. *Hodges N.* A Volcano Viewed from Afar: The Music of Salvatore Sciarrino // *Tempo*. 1995. Vol. 3. Cambridge University Press, 1995. P. 22–26.
208. *Horvath N.* The “Theatre of the Ear”: Analyzing Berio’s Musical Documentary A-Ronne // *Musicological Explorations*. Vol. 10. 2009. P. 73–104.
209. *Iddon M.* New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Music since 1900. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013. 329 p.
210. Il Suono è la mia materia (2010) Intervista con Pierluigi Billone e Laurent Feneyrou (Le son est ma matière). URL: http://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html (дата обращения: 20.08.2019).
211. *Imberty M.* Le scritture del tempo. Milano: Auditorium ed, 1990. 256 p.
212. *Imberty M.* Le style musical et le temps: aspects esthétiques et aspects poïétiques // *M. Imberty Analyse Musicale*. 1993. N 32. Paris: Gallimard, 1993. P. 36–39.
213. *Imberty M.* Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica. Bologna: Editrice CLUEB, 1986. P. 167–180.
214. *Jackendoff R.* Conceptual semantics // *Meaning and mental representations*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988. P. 81–97.
215. *Jackendoff R.* Semantics and Cognition. 6th ed. Cambridge: The MIT Press, 1993. 283 p.
216. *Jackendoff R.* The architecture of the linguistic-spatial interface // *Language and space*. Canibr. 1996. P. 1–30.
217. *Jackendoff R., Lerdahl F.* Generative Music Theory and Its Relation to Psychology // *Journal of Music Theory*. 1981. № 25-1. P. 4590.
218. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Massachusetts institute technology, 1999. 196 p.
219. *Kahn D.* The Arts of Sound Art and Music/ M.Bull // *The Auditory Cultures Reader*. London: Berg Publishers, 2003. 528 p.
220. *Kaltenecker M.* L’exploration du blanc // *Entretemps*. 1990. N 9. Paris. P. 107–116.
221. *Kaltenecker M., Pesson G.* Entretien avec Salvatore Sciarrino, a cura di // *Entretemps*. 1990. No 9. Paris. 1990. P. 257–274.

222. La Motte–Haber de. H. In den Extremen der Dynamik. Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften // Positionen. № 10. 1992. S. 33–36.
223. La musique depuis 1945 / H. Dufourt, J.–M. Fauquet (éds.) // Matériau, esthétique et Perception. Liège: Mardaga, 1996. P. 267–283.
224. *Lacan J.* Motives of paranoiac crime: the crime of the Papin sisters // Le Minotaure. 1933 (Dec.) P. 7–11 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lacan.com/papin.html> (дата обращения: 10.01.2019).
225. *Laforgue J.* Poesie e prose. Milano: Mondadori, 1998. 275 p.
226. *Lakoff G.* The neural theory of metaphor // Metaphor and Thought, Ortony A. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 17–38.
227. *Lakoff G. J. M.* Metaphors we live by. Chicago–London: The university of Chicago Press, 1980. 192 p.
228. Language of Electroacoustic Music // Ed. by S. Emmerson. London: Macmillan press, 1986. 231 p.
229. *Lavrova S.* Philosophical view of the time category in new music // Philharmonica. International Music Journal. 2015. № 2. P. 230–247.
230. Le timbre: Métaphore pour la composition / Christian Bourgois. Éd. Paris: IRCAM, 1991. 594 p.
231. *Leigh L.* Audio Culture: Readings in Modern Music // Christopher Cox and Daniel Warner (eds.). New York: Continuum, 2004. 454 p.
232. *Lesser D.* Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann // Contemporary Music Review. 2004. № 23(3). P. 107–114.
233. *Lillemose J.* Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks // Curating Immateriality, ed. by Joasia Krysa. NY. 2006. P. 118–139. URL: <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf> (дата обращения: 01.06 2016).
234. Lombardi Vallauri S. An Index of Metals di Romitelli/Pachini: un saggio astratto-materico multimediale sulla corruzione IULM – Libera Università di Lingue e Comunicazione 2012 // Worlds of Audiovision – 2012. URL: <https://www.worldsofaudiovision.org> (дата обращения: 08.11.2018).
235. *Lyotard J-F.* Les Immatériaux // Thinking about exhibitions. Ed. by R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne. Routledge, London & New York. 2005. P. 159–173.
236. *Manovich L.* The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts. London, England. Copyright MIT Press, 2001. 356 p.
237. *Mc Conville B. P.* Reconnoitering the sonic spectrum of Salvatore Sciarrino in All'aure in una lontanaza // Tempo. 2011. Vol. 65. Issue 255. Cambridge University Press. P. 31–44.
238. *Michel P.* Professor Bad Trip (Lessons I, II, III) / Conferences de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf> (дата обращения: 01.11.2018).

-
239. *Morton T.* Ecology as text, text as ecology [Электронный ресурс]. URL: <http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/9> (дата обращения: 10.06.2015).
240. *Mottershead T.* Salvatore Sciarrino The Killing Flower Music Theatre Wales, Buxton Opera House// *Tempo*. 2014. Vol. 68. Issue 267. Cambridge University Press. P. 67–68.
241. *Musiques actuelles, musiques savantes, quelles interactions?* Paris: L'Harmattan, 2001. 109 p.
242. *Nattiez J.–J.* Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris. Union Générale d'Éditions, 1975. 444 p.
243. *Nattiez J.–J.* Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272 p.
244. *Nattiez J.–J.* Varese's «Density 21.5»: A Study in Semiological Analysis // *JMusic Analysis*. 1982. № 1. London: William Drabkin Ed., P. 243–340.
245. *Nonnenmann R.* Der Gang durch die Klippen: Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen, 1957–1990. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2013. 480 p.
246. *Nono L.* «Kein Anfang – kein Ende» // *Musica*. 1988. N 2. Kassel. S. 165–171.
247. *Nono L.* L'erreur comme necessite // *Ecrits, reunis, presentes et annotes par Laurent Feneyrou / traduits sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Musique/passe/present, 1993. P. 256–257.
248. *Nono L.* L'erreur comme nécessité // *Revue Musicale Suisse*. 1983. № 123. P. 256–257.
249. *Nono L.* Unendlich, Unruhe, unfertig: Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl // *Osterreichische Musikzeitschrift*. 1989. № 6. S. 14–17.
250. *Pace Y.* Composition and performance can be, and often have been, research // *Tempo* 2016. Vol. 70. Issue 275. Cambridge University Press. P. 60–70.
251. *Palombini C.* Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects Doctoral thesis. Stockton: Durham University, 1993. 236 p.
252. *Patton K.* Morphological notation for interactive electroacoustic music // *Organized Sound*. 2007. Vol. 12. Issue 02. P. 123–128.
253. *Pätzold C.* Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und horanalytische Aspekte. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen. Freiburg: Universität zu Freiburg. 2002, 514 p.
254. *Pesson G.* Héraclite, Démocrite et la Méduse // *Entretiens*. 1990. N 9. Paris. P. 143–150.
255. *Phillips W.* Spaces of Resistance: the Adorno–Nono Complex // *Twentieth-century music*. 2012. Vol. 9. Special Issue 1–2. Cambridge: Cambridge University Press, P. 79–99.
256. *Plouvier J.-L.* Interview: Plouvier about Romitelli Posted by Universal Music Publishing Classical on 29 September 2014. URL: <http://www.umpgclassical.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (дата обращения: 10.06.2016).

257. *Poller T. R.* Clarence Barlow's technique of 'synthrummentation' and its use in im
januar am nil // *Tempo*. 2015. Vol. 69. Issue 271. Cambridge: Cambridge University
Press, P. 7–23.
258. *Porzio M.* Metafisica del silenzio. John Cage // *L'orient e la nuovamusica*. Milano:
Auditorium edizioni, 1995. 309 p.
259. *Pousset D.* The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie
– Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresntativo // *Contemporary Music*
Review. 2000. London: Routledge ed., № 19. Part 3. P. 67–110.
260. *Pousseur H.* Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik.
Darmstadt: aus dem Frz. übersetzt von Kl. Sichweh, 1987. 107 s.
261. *Reeg C.* The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World [Электронный ре-
сурс]. URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices>
(дата обращения: 05.06.2016).
262. *Reich S.* Writings on Music. 1965–2000. Oxford: Oxford University Press, 2004.
272 p.
263. *Restagno E.* Luca Francesconi alla ricerca delle “cellule staminali” dell'Opera //
Torino Milano Festival Internazionale della Musica Presentation livret. Milano:
Opera 2008. P. 25-28.
264. *Richard D.* Code–notes–music: an epistemological investigation of algorithmic
music // *Organised Sound*. 1996. Vol. 1. Issue 03. Cambridge University Press. P.
173–177.
265. *Romitelli F.* Le compositeur comme virus // *Le corps electrique: voyage dans le*
son de Fausto Romitelli / Alessandro Arbo (dir.). Paris: L'Harmattan, 2005. P. 131-
134.
266. *Romitelli F.* Notas al programa de Professor Bad Trip. Festival de Música de
Estrasburgo. 2000 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.tallersonoro.com/](http://www.tallersonoro.com/antioresES/14)
antioresES/14 (дата обращения: 05.06.2016).
267. *Rosen J.* Weighing Wolfram's 'New Kind of Science. New York: Publishers
Weekly, 2003. 1192 p.
268. Royal Opera's John Fulljames on Quartett: 'This is an immersive, visceral
experience' John Fulljames discusses The Royal Opera's forthcoming staging
of Quartett // *London-theatre news*. London. 17 June 2014. URL: [https://www.](https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/the-royal-operas-associate-director-of-opera-john-_34775.html)
whatsonstage.com/london-theatre/news/the-royal-operas-associate-director-of-
opera-john-_34775.html (дата обращения: 01.11.2018)ю
269. *Russolo L.* The Art of Noise (futurist manifesto. 1913). New York: A Great Bear
Pamphlet, Else Pres. 1967. 2 ed. New York: Ubu classics, 2004. 16 p.
270. *Ryan David.* Composer in Interview: Helmut Lachenmann // *Tempo*. 1999. Vol.
210. Iss. 210. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 20–24.
271. *Santarcangelo V.* Have your trip. La musica di Fausto Romitelli. Milano:
Auditorium Edizioni, 2014. 250 p.

-
272. *Satie E.* Ecrits. Paris: Editions Gerard Lebovici, 1990. 392 p.
273. *Schaeffer P.* La recherche musicale. Paris: INAGRM, 1983. 86 p.
274. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.
275. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux. Paris: Seuil ed., 1977. 324 p.
276. *Sciarrino S.* Aspern Teatro La Fenice: libretto e guida all'opera [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatrolafenice.it/media/3wjmc1380524720.pdf> (дата обращения: 10.01.2019).
277. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM–Novecento, 2001. 340 p.
278. *Sciarrino S.* From lectures of Le Figure Della Musica da Beethoven ad Oggi, in Giacco, Grazia / trans. Peter, Cedric // A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities. 2007. № 27/2. P. 17–18.
279. *Sciarrino S.* Kafka e la legge di Michele Girardi // La porta della legge (quasi un monologo circolare) [in tre scene] Texte de presentation Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia. 2014. 132 p.
280. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 264 p.
281. *Sciarrino S.* Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica (programma di sala). Venezia: Teatro La Fenice, 1980. 199 p.
282. *Sciarrino S.* Note di presentazione di Efebo con radio. Milano: Ricordi, 1981, 16 p.
283. *Sciarrino S.* Signes et Notes techniques pour l'exécution note liminaire à la partition de Luci mie traditrici ; sous la direction de l'auteur. Milano: Ricordi, 1998. P. X–XIV.
284. *Sciarrino S.* Studi per l'intonazione del mare [score] Roma: Ricordi, 2000. 28 p.
285. *Sciarrino S.* Vanitas vanitatum // Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XXè siècle. Paris: La Sorbonne ed., 2003. P. 819–820.
286. *Sciarrino S., Cassin A.* Interview [Электронный ресурс]. URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (дата обращения: 02.07.2012).
287. Service T. Interview: Luca Francesconi do you dare go to his opera? // The Guardian 19.06.2014ю URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/19/luca-francesconi-quartett-opera-do-you-dare-go> (дата обращения: 02.07.2012).
288. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza // Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c. r.l., 1992. 78 p.
289. *Slinckx P.* La musique de Fausto Romitelli Influences, techniques et style. Paris: 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://pierre.slinckx.net/romitelli.pdf> (дата обращения: 29.07.15).
290. *Smalley D.* Spectromorphology and Structuring Processes // The Language of Electroacoustic Music / ed. Simon Emmerson. London: Macmillan, 1985. P. 17–

- 39.
291. *Smithson R.* The Collected Writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. 385 p.
292. *Stockhausen K.* Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment // Texte zur Musik. 1963. Vol. 1. P. 189-210.
293. *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: Dumont Buchverlag, 1963. 259 s.
294. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Köln: Dumont Buchverlag, 1971. 397 s.
295. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1970–1977. Bd. 4: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer. Köln: Dumont Buchverlag, 1978. 696 s.
296. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1977–1984. Bd. 5: Komposition. Köln: Dumont Buchverlag, 1989. 680 s.
297. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 10: Astronische Musik, Echos von Echos. Kürten: Special Edition, 1998. 652 s.
298. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 7: Neues zu Werken vor Licht, zu licht bis Montag, Montag aus Licht. Kürten: Special Edition, 1998. 804 s.
299. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 8: Dienstag aus Licht, Elektronische Musik. Kürten: Special Edition, 1998. 608 s.
300. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 9: Über LICHT, komponist und Interpret, Zeitwende. Kürten: Special Edition, 1998. 752 s.
301. *Stockhausen K., Cott J.* Conversations with the composer. London: Pan Book ed., 1974. 235 p.
302. *Szendy P.* Tristan Murail. Paris: Harmattan; IRCAM–Centre Pompidou, 2002. 158 p.
303. *Tadday U.* Wolfgang Rihm. München: Edition Text Kritik, 2004. 163 s.
304. *Thomas G.* The poetics of extremity // The Musical Times. 1993. Vol. 134, N 1802. P. 193–196.
305. *Toop R.* «Lemme–Icône–Epigramme» // Contrechamps. 1988. No. 8. Paris. 1988. S. 86–127.
306. *Urmetzner R.* Wolfgang Rihm. Stuttgart: Edition P. Schwarz, 1988. 108 p.
307. *Varga B.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996. 255 p.
308. *Veroli C.* Dirige par Tito Ceccherini // Presentation livret du CD Sciarrino S. Lucie traditrici. CD: Stradivarius. 2004. 45 p.
309. *Vinay G.* Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi // Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi, 2010. P. 43–47.
310. *Vinay G.* La construction de l'arche invisible – Salvatore Sciarrino à propos de

-
- dramaturgie et de son théâtre musical // *Dissonance*. 2000 n. 65. Paris. P. 14–19.
311. *Vinay G.* “Quaderno di strada” de Salvatore Sciarrino. Paris: Éditions Michel de Maule, 2007. 155 p.
312. *Vinay G.* L’invitation au silence // *Résonance*. 1999. N 15. Paris. P. 16–17.
313. *Vinay G., Gontier Ph., Raiola M.* La construction de l’arche invisible: Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical // *Dissonance*. 2000. No. 65. S. 14–19.
314. *Vogel C.* Franco Evangelisti: Collection [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lafolia.com/archive/vogl/vogl199904evangelisti.html> (дата обращения: 20.12.2015).
315. *Warnaby J.* The music of Nicolaus A. Huber// *Tempo*. 2003. Vol. 57. Issue 224. Cambridge University Press, P. 22–38.
316. *Waterhouse B.* Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Bologna: Tesi Università di Bologna, 2012. 228 p.
317. *Whelan E.* Issues of noise in my recent compositions. Masters thesis, Huddersfield: University of Huddersfield, 2013. 40 p.
318. *Whittall A.* Contemporary German composers // *Tempo*. 2005. Vol. 59 Issue 231. Cambridge University Press. P. 67–69.
319. *Williams A.* Music in Germany Since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 290 p.
320. *Williams T. R.* The physicality of sound production on acoustic instruments. PHD–Thesis. Uxbridge: Brunel University, 2009 126 s.
321. *Wirtz M.* Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung. Saarbücken: Pfau–Verlag, 2000. 78 s.
322. *Wishart T.* On Sonic Art. London: Routledge, 1996. 358 p.
323. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992. 387 p.
324. *Zareei M., Mckinnon D., Carnegie D. A. and Kapur A.* Sound-based Brutalism: An emergent aesthetic // *Organised Sound*. 2016. Vol. 21. Special Issue 01. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 51–60.
325. *Zbikowski L. M.* Metaphor and Music // *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 550 p.
326. *Zbikowski L. M.* Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford: Oxford University Press, 2002. 376 p.

Научное издание

ЛАВРОВА Светлана Витальевна

САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО И ДРУГИЕ

Очерки об итальянской музыке

конца XX – начала XXI века

Монография

Редактор

Компьютерная верстка Н.Лисянская

Дизайн обложки Н.Лисянская

Подписано в печать 28.11.2019.

Формат 70х100/16

Усл. печ. л. 18.68.

Заказ № 12547. Тираж 100 экз.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»

199178, Санкт-Петербург,

6-я линия Васильевского острова, д. 63