

Анна Гурьевна Чулова – музыковед,
аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
schuvalova.anna2011@yandex.ru

Anna G. Chupova – musicologist, postgraduate student
at the Department of Music Theory and Composition
of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
schuvalova.anna2011@yandex.ru

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2022.31.3.112-134

КОНЦЕПЦИЯ «ФОРМЫ ОКНА» И ЕЁ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

THE CONCEPT OF THE *WINDOW FORM* AND ITS REPRESENTATION IN THE OEUVRE OF SALVATORE SCIARRINO

Аннотация

Сальваторе Шаррино (р. 1947) – один из самых значительных и оригинальных западноевропейских композиторов современной академической музыки, автор музыкально-эстетической концепции, которая получила отражение в цикле его лекций «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней» (1998). В своей работе Шаррино рассматривает пять видов звуковых «фигур» – накопление, умножение, «маленький взрыв», генетическая трансформация и «форма окна». Предметом статьи стала фигура *la forma a finestra* («форма окна»), её концептуальное содержание и репрезентация в творчестве Шаррино. Материалом послужили произведения, написанные композитором в 1980–2000-е годы – “Efebo con radio”, “Allegoria della note”, “Cadenzario”, “Macbeth”.

Шаррино использует термин «форма окна» как метафору компьютерных окон, приводя широкий спектр аналогий для концептуализации этой фигуры. «Форма окна» представляет собой пространственно-временной разрыв, позволяющий открыть многомерность времён и пространственных измерений. В статье рассматриваются условия идентификации фигуры и порождаемые ею эффекты. Автор выделяет такие особенности, как: наличие отграниченных друг от друга «слоёв» звуковой материи в произведении, фрагментацию,

обусловленную рамками «окна», периодическое возвращение звукового образа, формируемую предыдущими особенностями стратегию прерывности и непрерывности, искажение и стирание звуковых объектов. Сопоставление «окон» одного слоя и двух смежных позволяет обнаружить разные формы протекания времени. В рамках работы также затрагиваются вопросы классификации «оконных форм».

Abstract

Salvatore Sciarrino (b. 1947) is one of the most significant and original Western European composers of contemporary academic music, the author of the musical and aesthetic concept, which was reflected in his lecture cycle *Le figure della musica da Beethoven a oggi* (1998). In his work, Sciarrino considers five types of sound figures – accumulation, multiplication, *little bang*, genetic transformation, and *window form*. The subject of the article was the figure *la forma a finestra / window form*, its conceptual content and representation in the oeuvre of Sciarrino. The works written by the composer in the 1980s - 2000s - *Efebo con radio*, *Allegoria della notte*, *Cadenzario*, *Macbeth* – were used for writing this article.

Sciarrino uses the term *window form* as a computer windows metaphor, giving a wide range of analogies to conceptualize this figure. *La forma a finestra* is a space-time rift that allows for opening the multidimensionality of time and space dimensions. The article discusses the criteria for figure identification and the effects caused by it. The author highlights such features as the existence of the sound matter *layers* in a composition separated from each other; fragmentation conditioned by the *window* frame; the recurrence of the sound image; the strategy of discontinuity and continuity shaped by the previous features; distortion and abrasion of the sound objects. The comparison of the *windows* of a single layer and two adjacent ones makes it possible to detect different forms of the passage of time. As a part of the work, the issues of classification of the *window forms* are also touched upon.

Ключевые слова: музыка XX–XXI века, Сальваторе Шаррино, фигура, «форма окна», *la forma a finestra*

Keywords: music of the 20th–21st centuries, Salvatore Sciarrino, figure, *window form*, *la forma a finestra*

Итальянский композитор Сальваторе Шаррино известен как автор одной из интереснейших музыкально-эстетических концепций, которая получила отражение в его книге «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней»¹. Этот труд возник из серии лекций, проводимых композитором в 1992 и 1995 годах в различных итальянских городах². В фокусе его внимания находится понятие «фигуры». Шаррино выделяет пять видов фигур – накопление (аккумуляция), умножение (мультипликация), «маленький взрыв», генетическая трансформация и «форма окна», – посвящая каждой из них отдельную главу своей книги.

Шарриновские «фигуры» стали предметом интерпретаций в музыковедческой среде, породив множество трактовок. К. Карателли в своей диссертации предлагает широкий спектр прочтений смысла этого феномена: «структура восприятия», «перцептивная структура», «формальный процесс», «когнитивная логика», «органическая система музыкальных элементов», «риторическая стратегия», «когнитивная стратегия», «временные семиотические единицы» [6, p. 115]. Признавая связь фигур с «логико-организационными принципами, которые регулируют познание и преобразование реальности в любой человеческой деятельности»³, Карателли предостерегает сводить их исключительно к формальной логике, поскольку они «также могут быть представителями так называемого интуитивного и, в некотором смысле, иррационального компонента нашего разума» [там же, p. 132–133]. Исследователь также обращает внимание на важную феноменальную (в кантовском смысле) связь фигур с природой и реальностью. Российский исследователь А. А. Амрахова предлагает рассматривать фигуры Шаррино как когнитивные модели, поскольку, на её взгляд, принцип их функционирования предполагает «присутствие в них и образности, и логики» [1, с. 50] и тем самым

¹ Sciarrino S. *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milan: Ricordi, 1998.

² Семинар «Перцептивные структуры современной музыки» из шести встреч состоялся в Реджо-Эмилии в феврале-апреле 1992 года. В октябре 1995 года Шаррино провёл серию из шести лекций «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней» в Выставочном дворце в Риме.

³ Здесь и далее иностранные источники цитируются в переводе автора статьи.

снимает противоречия в трактовках. Отталкиваясь от эстетических установок самого Шаррино, для которого «мира не существует. Существует осознание того, как мы его видим» [15], Г. Джакко утверждает, что для композитора фигуры являются не только воспринимаемыми структурами, то есть образными матрицами или даже некими коммуникативными кодами, распознаваемыми в ходе прослушивания или анализа, но «представляют собой особенности организации, свойственные нашему способу восприятия, нашей физиологии – следовательно, структуры восприятия» [8, p. 58].

Отсутствие точной экспликации этих фигур обусловлено несколькими моментами. Во-первых, противоречивыми дефинициями, которые Шаррино даёт им, называя их то «логическими структурами», то «перцептивными структурами». Во-вторых, неоднородностью самих фигур, которые представляют собой феномены, обладающие разными смысловыми векторами (процессы, связи, формы). Очевидно, что композитора привлекает множественность значений термина «фигура», пришедшего из изобразительного искусства и получившего синестетическое измерение. В одном из интервью Шаррино говорит, что использовал это слово в двойном значении. С одной стороны, он имел в виду фигуры композиторов, внёсших вклад в развитие истории музыки, с другой, хотел обозначить логическую организацию самой музыки.

«Фигуры» Шаррино в отечественном музыкознании впервые были представлены С. В. Лавровой. В своей докторской диссертации [2] и, позднее, в книге «Сальваторе Шаррино и другие» [3] исследователь дала подробное описание каждой из них в контексте философско-эстетической концепции композитора. Предметом настоящей статьи стала фигура *la forma a finestra* («форма окна»), её концептуальное содержание и репрезентация в творчестве Шаррино. Выбор этой фигуры обусловлен частотой её использования в работах композитора и её важностью для фундаментальных категорий его эстетики, в фокусе которой находятся концепции восприятия и памяти. В статье акцент

сделан на музыкально-практическом аспекте феномена, то есть на технике создания и функционирования *la forma a finestra*. Нами предпринята попытка описать отличительные черты данной фигуры, позволяющие идентифицировать её в музыкальном тексте. Также в статье затронуты вопросы классификации и раскрыта специфика темпоральности пространственно-временных пластов «оконных форм».

Шаррино связывает идею «формы окна» с новым ощущением и осмыслением времени. «Сегодня время течёт не так, как раньше: оно стало прерывистым, относительным, изменчивым», – пишет композитор [14, р. 97], обращая внимание на то, что речь идёт не об объективных явлениях: «Время не существует, если нет субъекта, который его воспринимает» [там же, р. 99].

«Форма окна», согласно ему, представляет собой пространственно-временной разрыв, который способствует открытию другого пространства-времени: «Это пространственные *формы, вырезанные* во времени. Очевидно, что нельзя говорить о временном разрыве, не включая сюда также и пространство. Для большей точности, на самом деле, правильнее назвать это *пространственно-временным разрывом*» [там же].

Пространственный аспект фигуры раскрывает многомерность повествования. Фигура реализует себя в неожиданном, резком обрыве музыкального дискурса, образующем «трещину», и мгновенном переключении на изложение нового материала. «Окна» дают возможность совместить две (и более) временные перспективы, взаимодействующие с пространством: одно время, не нарушая своего хода, остаётся на заднем плане, другое – приближается для того, чтобы можно было «рассмотреть» что-то крупным планом.

Концепция многомерности связана с представлениями Шаррино о памяти и её роли в осмыслении и преобразовании воспринимаемых явлений. Память, согласно композитору, является средством, помогающим соотносить различные моменты времени, связывать и сопоставлять их между собой. Все эти операции организованы по пространственным критериям, что позволяет в конечном счёте

собирать события прошлого и настоящего в один момент, создавая основу для их формального представления.

Шаррино приводит широкий круг аналогий, помогающих концептуализировать «форму окна»: застывший момент (остановка времени) на фотоснимке, смена каналов работающего телевизора, мир компьютерных игр, наконец, интерфейс операционной системы *Windows*. Мультимедийный и междисциплинарный подход позволяет композитору находить множество примеров из области изобразительного и декоративно-прикладного искусства⁴, архитектуры⁵, кино⁶, комиксов⁷, поэзии⁸, и, конечно, музыки⁹, демонстрируя не только исключительную эрудицию, но и, как верно замечает Д. Банч, «интерпретирующий ум» самого автора. Сопоставление художественных текстов разных жанров, эпох и культур (то есть далёких во времени и пространстве) уже само по себе, в действии показывает принцип работы «оконной формы», преобразуя аналитический акт в творческий: «анализ, который конструирует свои собственные субъекты и действительно изоморфен им» [5, p. 177]. Результатом подобного отбора произведений искусств, по

⁴ В главах, посвящённых «форме окна» представлены картины «Сад Франции» М. Эрнста, «Площадь согласия» Э. Дега, «Мальчик, укушенный ящерицей» и «Семь деяний милосердия» Караваджо, «Завтрак» и «Вид на Женеву из мастерской художника» Ж.-Э. Лиотара, «Бульвар. Вид сверху» Г. Кайботта, «Стены города» О. Розаи, «Пространственная концепция» (1952) и «Пространственная концепция: ожидание» (1963) Л. Фонтана, «Мешковина, чёрное и красное», «Розовый пластик МЗ», «Большой белый пластик» А. Бурри, «Человек на коленях в траве» Ф. Бэкона, гравюры Хокусая и ряд других работ.

⁵ Шаррино анализирует пространственно-временные ощущения, которые возникают при просмотре с разных точек Башни Пирелли в Милане (архитектор А. Пирелли) и внутреннего вида свода Церкви Сант'Иво алла Сапиенца в Риме, которая считается одной из вершин мастерства Ф. Борромини.

⁶ Упоминаются «Звёздные войны» Дж. Лукаса и «Вампир» К. Т. Дрейера.

⁷ Рассматривая две сцены из газетного комикса «*Dreams of a Rarebit Fiend Dover*» Шаррино обнаруживает владение эстетическими и техническими навыками развитого кинематографа в графическом языке У. Маккея.

⁸ Шаррино анализирует стихотворения Э. Монтале и Э. Дикинсон.

⁹ В качестве предшественников и прототипов пространственно-временных разрывов в музыкальном искусстве Шаррино рассматривает следующие примеры: финал Девятой симфонии Бетховена, окончание I части Первой симфонии Малера, «*Hymnen*» и «*Kontakte*» К. Штокхаузена. Композитор также иллюстрирует «оконные формы» примерами из собственного творчества, обсуждая такие сочинения, как «*Cadenzario*», «*Efebo con radio*», «*Come vengono prodotti gli incantesimi?*» для флейты-соло.

мнению того же Д. Банча, «является определённое выравнивание исторического и культурного пространства» [там же], опирающееся на один из принципов, лежащих в основе поэтики Шаррино – «восприятие идёт от общего к частному»¹⁰. В то же время привлечение примеров, отдалённых от нашего времени несколькими веками, призвано продемонстрировать гипотезу о том, что «художественный язык может интуитивно предвосхищать научную мысль и появление определённых технологий» [14, p. 124].

Возвращаясь к *la forma a finestra*, отметим, что, несмотря на то что слово «форма» присутствует в названии этой фигуры, она не является музыкальной формой в традиционных смыслах этого слова, то есть не имеет ничего общего ни с формой как композиционной схемой, ни с формой как исторически сложившимся типом композиции, ни с формой как индивидуальной организацией произведения, ни с формой как структурой, то есть со всем тем, что подразумевает схематичность, формульность, закрытость. Другими словами, «оконная форма» не подразумевает организации музыкального целого, и в этом смысле нельзя говорить о том, что такие произведения Шаррино, как, например, «Cadenzario» или «Efebo con radio» написаны в «форме окна». Очевидно также, что Шаррино использует слово «форма», ориентируясь в первую очередь не на его музыкальные отражения, а на значения визуального и пространственного порядка, акцентируя в понятии такие смыслы, как «образ», «внешнее очертание»¹¹.

¹⁰ «Сегодня мы знаем, что наше восприятие идёт от общего к частному. Поэтому крайне важно, чтобы музыкальный анализ также соответствовал функционированию человеческого разума. Здесь речь не идёт о проведении каких-то притянутых параллелей: дело в том, что из суммы деталей никогда не получится видения целого. С другой стороны, видение целого не может отсутствовать. Его отсутствие лишает смысла любую человеческую деятельность. Более того, мы должны сказать: сама культура возникает из способности обобщать» [14, p. 22].

¹¹ Впрочем, и сама музыкальная форма для Шаррино представляет собой не последовательность событий во времени, а, скорее, расположение их в пространстве. Именно это имеет в виду композитор, когда пишет в своей книге: «Чувство музыкальной формы – это архитектурное чувство» [14, p. 62]. Такой подход генерирует блочно-модульные принципы, на которые опирается Шаррино в строении своих композиций.

Фигура *la forma a finestra* предполагает ряд отличительных черт, составляющих её концептуальное ядро.

1) *Наличие отграниченных друг от друга слоёв* в произведении для создания воображаемой полифонии времён и пространственных измерений. В изобразительном искусстве это может быть неоднородность материалов и текстур, делающая очевидной глубину и открывающая параллельные миры через разрывы или ожоги, как в работах Л. Фонтана и А. Бурри, блестяще прокомментированных Шаррино. Аналогично в музыкальном произведении каждый слой должен иметь чёткий набор темброво-фактурных, артикуляционных, динамических, ритмических признаков, по которым материал будет различаться и узнаваться при возвращении. Несомненно, однако, что наиболее эффективным методом расслаивания для слухового восприятия является стилистический контраст, усиливаемый цитированием, то есть включением инородного материала. Например, в «*Allegoria della note*» (1985) Шаррино «разрывает» на кусочки (тщательно отобранные и выстроенные!) Концерт для скрипки с оркестром *e-moll* Ф. Мендельсона, чтобы сделать «ощутимым другое, параллельное пространство: другую сторону планеты Мендельсона – необитаемую» [12]. Внешний импульс или реальное событие – прослушивание скрипичного концерта – вызывает к жизни внутренний опыт, другую музыку-отражение (типичную для стиля Шаррино), порождённую «эхом лирического импульса» [там же].

2) *Фрагментация, обусловленная рамками «окна»*. Фрагментация неизбежно связана с разрывами, а разрывы, в свою очередь, создают травматический эффект. «Любое резкое прерывание травмирует: та же “форма окна” основана на маленьких травмах», – замечает Шаррино [14, p. 112]. В техническом отношении разрывы можно условно разделить на два вида: слабые и сильные, сопровождаемые эффектом маленькой фонической травмы. Интенсивность разрыва определяется рядом обстоятельств: динамическим фактором, смежностью контрастных или однородных слоёв музыкального

материала, образующих соотношение фигуры и фона, наличием или отсутствием посторонних импульсов. Первый случай возникает тогда, когда вход в «окно» и выход из него происходят на относительно низком динамическом уровне и без посторонних импульсов, а само «окно» выделено как фигура из фона-тишины или фона-молчания. Подобные разрывы можно увидеть в первых тактах «Allegoria della notte» (см. пример № 1), вызывающих поначалу у слушателя ощущение, что до него доносятся обрывки исполняемого где-то, «в другом месте», концерта Мендельсона.

Похожий эффект возникает и в сцене с Призраком Банко в опере «Макбет». Фрагменты цитат, которые вторгаются в этой сцене через «окна» и которые производят двойственное впечатление, в первую очередь, в силу резкого стилистического контраста – тема Командора из оперы «Дон Жуан» Моцарта и Ария Ренато «Alla vita che t'arride» из оперы «Бал-маскарад» Верди. В некоторых случаях слабые разрывы могут поначалу не привлекать к себе внимания. Например, в первой сцене оперы «Макбет», диалог между Дунканом и Сержантом испещрён акустическими пустотами, продолжительность которых не превышает одной восьмой. Тихие синтетические атаки (*pizzicato al ponticello* у струнных, остановка звука ударом языка у трубы и тромбона, одиночные сухие удары у инструментов ударной группы) сопровождают вход или выход из «окна». Разрывы, впускающие на короткое мгновение тишину, создают, по словам М. Анджуса, «внутренний ритм для музыкального становления или негативное время, состоящее из складки молчания между одним окном и другим» [4, p. 205].

Пример № 1

С. Шаррино. Allegoria della notte, такты 1–8

Другой тип разрыва представлен в «Cadenzario» для солистов и оркестра (1991), задуманном Шаррино как своеобразная антология оригинальных каденций для концертов Моцарта. Слушателю предлагается «входить» и «выходить» через «окна», слушая различные каденции, вставленные иногда в оркестровые рамки. Шаррино сравнивает эту операцию с эффектом, когда при проигрывании пластинки игла скачет с одной дорожки на другую, издавая в момент обрыва короткий взвизгивающий звук. Видимо, именно этой аналогией порождены резкие импульсы, служащие для переключения «окон». Шаррино намеренно поручает их исполнение ударным инструментам, принадлежащим к японской культуре¹², совершенно далёкой от моцартовского времени: сопоставленные друг с другом различные традиции вступают в реакцию, образуя

¹² Партитура включает 2 мокушо (mokusho), 2 хёшиги (hyoshige), 2 бинзасара (binsasara).

отчуждение. «Выбранные инструменты излучают исключительное фоническое насилие: сконцентрированная энергия и создаваемый ими импульс таковы, что проходят сквозь стены, пронзают даже время», – комментирует композитор в авторском предисловии к партитуре [13].

3) *Периодическое возвращение звукового образа.* Пространственная многомерность «оконных форм» обнаруживается не в одновременном звучании слоёв по типу их контрапунктического соединения или техники наложения в разных фактурных пластах, но в прерывистом чередовании отрезков. Возвращение звукового образа, репрезентирующего пространственно-временное измерение, в общих чертах может напоминать схожие случаи, связанные с повторениями материала. Однако от репризности, рефренности и тому подобных явлений такие «внутренние ссылки» отличаются функционально: если для произведений прошлых веков возвращение музыкальных элементов было обусловлено идеей единства, то шарриновские «окна», напротив, предназначены для того, чтобы создать прерывистость и с её помощью обнаружить многомерность пространственно-временного измерения. В приведённых выше примерах (фрагменты скрипичного концерта Мендельсона в «Allegoria della note», отрывки из «Дона Жуана» Моцарта и «Бала-маскарада» Верди в «Макбете») разнесённость обрывков во времени и их возвращение вызывает иллюзию того, что они звучат даже тогда, когда мы их не слышим.

4) Фрагментация и возвращение формируют *стратегию прерывности и непрерывности*, называемых Шаррино замаскированной парой беспорядка и порядка. В самом деле, важный перцептивный фактор «формы окна», основанный, как справедливо отмечает К. Карателли, на гештальт-законе подобия и восприятию отношения фигуры к фону, заключается в способности связывать перемежающиеся появления схожих слоёв музыкального материала, «которые сознание способно сначала различать, а затем соединять на основе взаимного сходства. Дискретность и прерывистость композиционных элементов, безусловно, является объективным структурным фактом, но связь между

подобными измерениями – с последующей мысленной интеграцией промежуточных “пустот” – это субъективная атрибуция» [6, р. 142]. «Короче говоря, перцептивная реконструкция этой многомерности представляет собой субъективную атрибуцию сознания, которая на самом деле действует так, словно “мы читаем небо, соединяя в воображаемое созвездие небесные тела, которые на самом деле находятся на бесконечном расстоянии”», – резюмирует Карателли, цитируя строчки Шаррино [там же]. Непредсказуемость, неожиданность разрывов мешает повествованию стать схематичным, искусственно сделанным, формируя анти-риторическую концепцию формы¹³. Однако кажущаяся беспорядочность появления «окон» на самом деле является результатом тщательного планирования и подчиняется определённой конструктивной логике, иногда более, иногда менее очевидной. Примером может служить монодическое заклинание «Ante faciam tuam ibi mors» («Перед лицом твоим смерть») из 3 сцены 1 акта «Макбета» (см. пример № 2).

Пример № 2

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

¹³ Понятие «риторика» довольно часто встречается в статьях и выступлениях Шаррино и нуждается в комментарии. Под риторикой композитор понимает широкий спектр конвенционально обусловленных выразительных средств, приёмов, способов организации музыкального целого, вызывающих в слушателе рефлексорные представления о чём-то знакомом, «подсказывающие» траекторию восприятия и таким образом мешающие слушать по-новому, как бы «впервые». К «риторике» относится как грамматический уровень музыкального языка (оперирование традиционными интервалами, аккордами и т. д.), так и синтаксический (способы формальной организации). Согласно Шаррино, и интегральный сериализм, и классическая тонально-функциональная система навязывают композиторам общие и искусственно придуманные языковые правила. Поэтому во многих интервью итальянский маэстро призывает избегать риторики, противопоставляя ей новую музыкальную эстетику «экологии слушания».

Macbeth

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

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

S.

Ms.

C.

T. *mp* *mp* *mp*

AN - AN - AN -

Bar. *mp* *mp* *mp*

AN - AN - AN -

B. *pp* *ppp* *ppp*

AN - AN - AN -

2 3 4

Macbeth

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

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

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

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

Ms. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

TU - AM - CIAM TU - AM TU - AM

C. *p* *p* *p* *p*

TU - AM TU - AM TU - AM

T. *mp* *p* *p* *p*

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

Bar. *mp* *p* *p* *p*

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

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

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

5 4 4 3 2

моментами сосредоточенности и рассеянности, забывчивости и прерывистости, не воспроизводит объект в точности, но реконструирует его, «поскольку восприятие воспоминаний уже рождается отфильтрованным субъективностью человека, который их воспринимает: окна вызывают эффект, который является результатом своего рода интерсубъективной встречи» [10, р. 7]. Стратегии искажения, позволяющие изменить материал с помощью специфических средств, многочисленны в творчестве Шаррино. Д. Банч приводит порядка 16 вариантов, среди которых «стирание», «искажение», «развоплощение», «атомизация», «метаморфоза» и другие. Все эти стратегии образуют феномен, которому можно было бы дать общее поэтическое название, придуманное композитором для одного из своих произведений – *sottovetro* (за стеклом). Это особое качество материи, которая, подобно недостаточно прозрачному и подёрнутому рябью пластику в работах А. Бурри, становится «бледным туманом, завесой, скрывающей или проявляющей реальность» [14, р. 139]. Концептуальное поле *sottovetro* создаёт широкий спектр драматических стимулов от внутренних, имитирующих искажающие механизмы памяти и восприятия, до внешних, воспроизводящих посторонние шумы, характерные, например, для аналогового широковещательного приёма, как это происходит в «Efebo con radio» (1981). В этой композиции Шаррино реконструирует свои детские впечатления, связанные с прослушиванием радио. Сам маэстро определяет три аспекта, играющие важную роль в конечном эстетическом результате: личный (дневник, серия детских воспоминаний), исторический (обзор репертуара итальянского радио в 1951–1954 годах) и композиционно-практический (лёгкая музыка и её инструментовка). Оркестр в «Efebo» выполняет две функции: первая связана со звуковым воспроизведением радиопрограмм, передаваемых по оконному образцу («мы слушаем оркестр, который ссылается на другие оркестры» [там же, р. 119]), а вторая состоит в создании помех, осуществлённых с помощью инструментальных звучаний, типичных для музыки Шаррино. «Окна» включают большое количество

цитатного материала различной природы: более или менее развёрнутые фрагменты и обрывки интервью, радиопередач, рекламных роликов, объявлений, развлекательной танцевальной музыки и песен (на английском, французском и итальянском языках). Некоторые из цитируемых мелодий вполне узнаваемы¹⁴, другие не поддаются конкретной идентификации. Прав Д. Банч, говоря, что «не важно, пользовался ли Шаррино нотными аранжировками или партитурами или действительно только сверялся со своей памятью. Это не цитаты из *партитур*, это цитаты из *далёких слушаний песен*» [5, р. 358]. С одной стороны, стратегии искажения имитируют механизмы памяти (стирание, неправильные запоминания, выборочность, фрагментарность), накладывая тонкую патину на оригинал. В этом смысле некоторые приёмы (например, «анти-оркестровка») в «Efebo» пересекаются с методами, используемыми Шаррино в его *elaborazioni* (достаточно вспомнить «Le voci sottovetro» или 3 интермецци в опере «Luci mie traditrici»). С другой стороны, различные способы интерференции, типичные для музыкального языка Шаррино расширенные инструментальные техники связаны с отражением радиовещательных помех, педантично систематизированных композитором в четыре уровня (отсутствие помех, лёгкие помехи, сильные, препятствующие расшифровке передачи, и только один шум). «Теоретически слушатель может распознавать радиовещательные станции по их характерным помехам», – резюмирует автор [14, р. 119].

Несмотря на то, что «форма окна» играет важную роль в произведениях Шаррино, сам композитор, по мнению Г. Джакко, не даёт ясной и

¹⁴ Шаррино цитирует песни, популярные как в период, названный им «золотым веком» (1920-е годы), так и более позднего времени: «Second Hand Rose» (муз. Д. Ф. Хинли, сл. К. Гранта; такты 100–120, 134–144), «It had to be you» (муз. И. Джонса, сл. Г. Кана; такты 15–16, 177–178), «Les Vijoux» (Луи Линель; такты 84–89), «Mamma» (муз. Ч. Биксио, сл. Б. Керубини; такты 74–75), «How High the Moon» (муз. М. Льюиса, сл. Н. Гамильтон; такты 29, 41–42, 58–59), «Speak Low» (муз. К. Вайля, сл. О. Нэша; такты 46–47, 62–63). Дважды в «Efebo con radio» (такты 90–100, 145–157) звучат фрагменты мелодии «Delicado» В. Азеведо, ставшей «фирменным знаком» радиопередачи «Ballate con noi» («Танцуй с нами»). См. подробный анализ сочинения в работах Д. Банча [5], Ш. Дресса [7] и С. Лавровой [2; 3].

удовлетворительной классификации «оконных форм», что обусловлено жанром книги итальянского маэстро: это не научное исследование, ссылающееся на авторитетные источники, не теоретический трактат, предлагающий ключ к собственному творчеству, а его личные размышления об избранных художественных текстах и способах их восприятия и чтения. Джакко предлагает систематизировать «оконные формы» по типу разрывов, отталкиваясь от многочисленных примеров Шаррино, которые он приводит на протяжении двух глав, посвящённых «форме окна». Соответственно, исследователь выделяет три типа разрывов: остановка времени; разрыв перспективы и единой концепции времени; полифония времён и интерференция плоскостей. В первом случае разрыв вызван «неожиданным прерыванием временного потока» и представляет собой «внезапную остановку перцептивного внимания» [9]. Второй случай знаменует разрыв с традиционным мировоззрением, который обнаруживается в методах монтажа, предвосхищающих идею пространственно-временной прерывности. Третий случай связан с концепцией множества одновременно воспринимаемых измерений.

Иной принцип классификации предлагает А. Пьедаджи, который разделяет «окна» Шаррино на интратекстуальные и интертекстуальные («окна внутрь» и «окна наружу»). Первые с помощью ссылок на уже звучавшие в произведении фрагменты могут открывать пространство-время, внутреннее для самой работы. В этом случае они являются своего рода реминисценциями или предвидением. Интертекстуальные окна распахивают вход в другое историко-культурное пространство-время с помощью цитирования и аллюзий. В произведениях крупных жанров композитор предпочитает совмещать оба вида «окон» (яркий пример – опера «Макбет»). Возникают также случаи другого рода. Например, шестая пьеса из Шести каприччио для скрипки соло (1976) содержит несколько внутренних «окон», с которыми возвращаются звуковые образы предыдущих частей. Эти внутренние ссылки являются, по сути, не темой или мотивом, но определённым техническим приёмом игры на скрипке. В то же

время, как правильно отмечает Пьедаджи, всю работу целиком можно рассматривать как одно большое интертекстуальное «окно», отсылающее к оригиналу – каприччио Паганини. Большое «окно», с помощью которого Шаррино «препарирует» монументальность виртуозного и романтического творчества» [11, р. 139] великого скрипача.

С «формой окна» связан ещё один интересный аспект, на который хотелось бы обратить внимание. Сопоставляя между собой «окна» одного слоя и двух смежных, можно обнаружить разные формы протекания времени в полифонии пространственно-временных измерений¹⁵. Наиболее очевидна разная темпоральность слоёв там, где Шаррино использует цитатный материал. Для удобства разбора следующих примеров, взятых из сцены с Призраком Банко оперы «Макбет» (акт 2, сцена 2), условно назовём пространственно-временное (=психо-акустическое) измерение, отражающее ситуацию пира, как *время 1*, а параллельное, пересекающееся с ним и вторгающееся через «окна» с помощью цитатного материала, *время 2*. Предварительно заметим, что, сохраняя тональность, темп и фактуру цитируемых фрагментов Моцарта и Верди, композитор адаптирует их для своего инструментального ансамбля и ритмически уменьшает в два раза. Эта, казалось бы, незначительная деталь, тем не менее, играет важную роль в восприятии цитат, которые утрачивают весомость и «силу духа» оригиналов и звучат как их «тень». Дальнейшие расчёты проводятся с учётом ритмо-временных координат Шаррино. Итак, возникают следующие варианты взаимоотношений между измерениями:

1) Остановка времени в одном из измерений (*время 1* = 0, *время 2* →). При сравнении двух «окон», содержащих фрагменты арии Ренато «Alla vita che

¹⁵ М. Анджус первым обратил внимание на этот феномен «оконных форм» [4]. В ряде статей исследователь предлагает весьма наглядную схему, которая позволяет увидеть степень смещения между временем такта и временем «окна». В изобретённой им графической системе *tempo I* соответствует реальному времени партитуры, координатами которого выступает проставленный размер и тактовые черты, *tempo II* – размер «окна», обычно фиксируемый Шаррино в нотах в виде сплошных вертикальных пунктирных линий, и *tempo III* – расстояние между «окнами».

t'arride» (такты 142–143, см. пример № 3), оказывается, что это последовательные отрезки одной мелодии, разорванной тихим импульсом (слэп у кларнета и его резонансное флажолетное тремоло у скрипки и виолончели). Второе «окно» начинается прямо с того момента, на котором произошёл разрыв.

Пример № 3

С. Шаррино. «Макбет», 2 акт, 2 сцена.

Фрагмент партитуры, такты 142–146

2) Совпадение темпоральности двух параллельных измерений (*время 1* = *время 2*). В момент появления призрака Банко (такты 64–72, см. пример № 4) сцена пира четырежды прерывается фрагментами темы Командора, заимствованной из увертюры моцартовского «Дон Жуана»¹⁶. Первые два «окна» отделяет друг от друга временной промежуток в 11/16. Это время (*время 1*, в котором протекает ситуация банкета) эквивалентно пропущенному фрагменту

¹⁶ Спустя 35 тактов появятся ещё два «окна» с этой темой.

моцартовской темы (*время 2*) и создаёт иллюзию, будто тема Командора продолжает одновременно звучать «за кадром». Аналогичная ситуация возникает и во фрагменте «Макбета» с цитатой из Верди (такты 144–145, см. пример № 3), где продолжительность промежутка между двумя «окнами» с фрагментами Арии Ренато соответствует исключённому отрывку мелодии.

Пример № 4

С. Шаррино. «Макбет», 2 акт, 2 сцена.

Фрагмент партитуры, такты 64–72

The image shows a page of a musical score for the opera 'Macbeth' by S. Sharino, specifically measures 64-72. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are vocal lines for Spino and Macbeth. Below them are instrumental parts for Flute in D, Clarinet in Bb, Saxophone Alto, Flute in G, Clarinet in Bb, Trumpet, Trombone, Tuba, Drums, and Cymbals. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, f, p). There are also performance instructions like 'stop con la lingua' and 'Ritornale Falco'.

3) Растяжение времени (*время 1 > время 2*). Обратившись вновь к моцартовским фрагментам в сцене пира, сопоставим второе и третье «окна» в партитуре (такты 68–70, пример № 4). Теперь временной промежуток между ними составляет 19/16 или 38/32. Призрак в этот момент обращается к Макбету. Продолжительность пропущенного отрезка темы Командора, однако, равняется 7/32. Таким образом *время 1 = 38/32*, а *время 2 = 7/32*. Аналогично разорваны третий и четвертый фрагменты цитаты (такты 70–72). В музыке Моцарта

отсутствует отрывок длительностью в $7/32$, однако время параллельного измерения составляет $33/32$.

4) Сжатие времени (*время 1 < время 2*). Сравним «окна» в тактах 143–144 (см. пример № 3). Текст цитируемых фрагментов позволяет идентифицировать их местоположение у Верди: первая фраза «*mille vite il destino*» взята из первого раздела арии, вторая «*sue vittime a colpir*» – из репризы. Реальный промежуток между ними у Верди составляет 16 тактов или, если принять во внимание уменьшение времени у Шаррино в два раза, 8 тактов. В партитуре же их разделяет промежуток, равный $15/32$, то есть пространственно-временной разрыв менее одного такта. Такое сжатие времени индуцирует трансформацию смысла. «С твоей судьбой связаны тысячи и тысячи жизней», – поёт Ренато, обращаясь к Рикардо, и просит его беречь свою жизнь, предостерегая: «С пламенной любовью ненависть поражает свои жертвы». Однако если у Верди *жизнь* тысяч людей *связывается с жизнью* Рикардо, то Шаррино, сталкивая в «окнах» на близком расстоянии обрывки фраз, устами Призрака намекает на судьбы тысяч и тысяч жизней, превратившихся в жертв Макбета.

Творческая концепция Сальваторе Шаррино ориентирована на слушателя как «точку прибытия звука» и его опыт слушания. Его музыкальные «фигуры» переносят семантические и структурные закономерности в область ментального пространства, открывая новые возможности не только для изучения и понимания творчества самого композитора, но и для развития новой концепции музыкального анализа, базирующейся на принципах ментального структурирования.

Литература

1. Амрахова А. А. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 45–51.
2. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыку постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2016. 535 с.

3. Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.
4. Angius M. Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino. Padova: Il Poligrafo. 2020. 244 p.
5. Bunch J. D. A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
6. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto». Università di Trento; Université Paris Sorbonne, 2006. 404 p.
7. Drees S. Zur (Re) Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos // Die Tonkunst. Juli 2014. No. 3. Jg. 7 (2013). S. 340–349.
8. Giacco G. Notion de «figure» chez Salvatore Sciarrino. Paris: l'Harmattan, 2001. 176 p.
9. Giacco G. Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino // Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. / E. Rix et M. Formosa (dir.). IRCAM, Paris, 2008. P. 113–124.
10. Piedade A. As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição // ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA (ENCOM), 2014, III, Londrina. Anais... Londrina: UEL, 2014. P. 1–9.
11. Piedade A. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento // Opus. 2017. Vol. 23, no. 2. P. 131–154.
12. Sciarrino S. Allegoria della notte. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website [Electronic resource]. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/97.html> (accessed: 03.01.2020).
13. Sciarrino S. Cadenzario. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/128.html> (28.07.2020).
14. Sciarrino S. Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi. Milan: Ricordi, 1998. 148 p.
15. Sciarrino S. Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/80.html> (03.01.2020).

References

1. Amrahova A. A. Kak vozmozhna muzykal'naja forma “bez muzyki”? [How is a Musical Form Possible *without Music*?]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2017. No. 3 (28), pp. 45–51.
2. Lavrova S. V. *Proekcii osnovnykh konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzyke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedenija* [Perspectives of the Main Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Post-Serialism: Thesis for the Degree of Sc. D. in History of Arts]. Kazan', 2016. 535 p.
3. Lavrova S. V. *Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'janskoj muzyke konca XX – nachala XXI veka* [Salvatore Sciarrino and Others. Essays on Italian Music of the Late 20th –

- early 21st Century. Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. St. Petersburg: Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 2019. 230 p.
4. Angius M. *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*. Padova: Il Poligrafo. 2020. 244 p.
 5. Bunch J. D. *A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation*. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
 6. Carratelli C. *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto»*. Università di Trento; Université Paris Sorbonne, 2006. 404 p.
 7. Drees S. Zur (Re) Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos. *Die Tonkunst*. Juli 2014. No. 3. Jg. 7 (2013). S. 340–349.
 8. Giacco G. *Notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*. Paris: l'Harmattan, 2001. 176 p.
 9. Giacco G. Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino. *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*. E. Rix et M. Formosa (dir.). IRCAM, Paris, 2008. P. 113–124.
 10. Piedade A. As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. *ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA (ENCOM), 2014, III, Londrina. Anais...* Londrina: UEL, 2014. P. 1–9.
 11. Piedade A. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*. 2017. Vol. 23, no. 2. P. 131–154.
 12. Sciarrino S. Allegoria della notte. Nota dell'autore. *Salvatore Sciarrino official website*. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/97.html> (03.01.2020).
 13. Sciarrino S. Cadenzario. Nota dell'autore. *Salvatore Sciarrino official website*. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/128.html> (28.07.2020).
 14. Sciarrino S. *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milan: Ricordi, 1998. 148 p.
 15. Sciarrino S. Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci. Nota dell'autore. *Salvatore Sciarrino official website*. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/80.html> (03.01.2020).