

ФЕНОМЕН *NIENTE* В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

В поисках новых ресурсов выразительности композиторы все дальше продвигаются вглубь звука, исследуя его пограничные зоны во всех измерениях (высотном, тембровом, динамическом) и иногда уже приближаются к исчерпанию возможностей собственно *слышимого*. В ряде случаев можно констатировать, что эта граница почти перейдена, и музыка из зоны слышимого переходит в область *ментального*, а если перевести эту мысль в более глубокий философский контекст, то суть этого процесса можно определить как переход в сферу *интенционального*.

Очевидный факт — «эстетика тишины» завоевала множество современных стилей от Д. Кейджа и М. Фелдмана до А. Кнайфеля и С. Губайдулиной, от Б. Фуррера и М. Андре до радикальных перформативных практик композиторов самого молодого поколения, прямо декларирующих факт растворения, стирания, исчезновения музыкального звука как такового, вплоть до полного отказа от него. В подобном понимании музыка становится не столько актом привычной коммуникации с объективным внешним миром, сколько *феноменом индивидуального внутреннего сознания*.

В центре этих процессов, несомненно, находится и музыка Шаррино. Она выделяется своей *органической музыкальностью*, спонтанностью, она заново реабилитирует категорию естественной, почти природной *натураль-*

ной красоты. Эта красота обретается в музыке Шаррино специфически итальянский акцент — артистическое изящество, ненаročитость и изысканную тонкость художественного жеста. Шепчущие звуки, воздушность, эфемерность, прозрачность и абсолютная антидидактичность этой музыки скорее оставляют в конце тонкое послевкусие исчезающего следа, истончающей тени и гаснущего отзвука, нежели представления о какой-либо четко донесенной мысли, состоявшемся событии или об интенсивно выраженном чувстве. В ней ярко запечатлен тот комплекс ощущений, который определяет основной репертуар постмодернистской поэтики [1]. Своеобразная «нереальность», «гипотетичность» отражает не существующий мир, а скорее нарочитую *иллюзию* — то есть вымышленную, утратившую гравитацию «ускользающую действительность». В этом — знак вновь пробуждаемой искусством *интуиции пустоты*, которая заново наполняет мир ощущением тайны и непознаваемости.

Главным, но отнюдь не единственным референтом этой многозначительной «пустоты» в музыке Шаррино становится *тишина*, которая окутывает, пропитывает, пронизывает большинство его «нереалистических» композиций. П. Мещанинов, характеризуя музыку Веберна, провидчески сформулировал очень тонкую мысль, важную для музыки будущего: «Многое

у Веберна подразумевает какие-то новые средства исполнения, отчасти еще не существующие <...> пока нечем реализовать созданные им объекты выразительности, нечем их артикулировать» [2, 170]. В полной мере те же слова можно отнести и к музыке Шаррино.

Со времен Веберна и Ноно, Кейджа и Фелдмана о тишине, казалось бы, известно и сказано все, или почти все. И, тем не менее, Шаррино находит совершенно иные выразительно-смысловые аспекты этого феномена, переосмысливая его парадоксальным образом. Давно замечено, говорит он, что у звука есть «интимные отношения с тишиной, [но] сознание этой связи ново» [6, 139]. Каждый композитор использует это по-другому, и каждый слушатель слышит уникально.

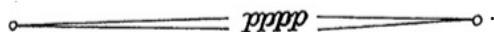
Как и Кейдж, Шаррино полагает, что в действительности тишины не существует. По его словам, «даже пустая комната наполнена бинениями человеческого сердца: пока есть человек, нет тишины, и где есть восприятие, есть и музыка» [6, 140]. Это заявление, сформулированное в духе феноменологической философии, существенно проясняет установку Шаррино на раздвижение границ самого понятия «музыка».

Что из этого следует? Слушатель Шаррино «должен существенно понизить порог своего слухового восприятия — так, чтобы за определенное время он мог расслышать больше и тоньше» [6, 139]. Однако Шаррино «не только освещает для слушателя красоту тишины, но, — как формулирует М. Лэнц, — он успешно заново изобретает *громкую* динамику, воздей-

ствии которой было почти потеряно в эру все более и более громкой музыки» [7, 8].

Самое, пожалуй, главное, что открывает музыка Шаррино в сфере звуковой морфологии — это новая система акустической перспективы, новое распределение рельефа и фона, новая констелляция самих звуковых объектов. Если, например, в сочинениях Веберна или Фелдмана тишина, подобно фону, окружает и оттеняет звуковые события, выводя их на первый план восприятия, то в музыке Шаррино сами звуковые события становятся средством «артикуляции» тишины, превращаясь в ее отдаленный фон. По тонкому замечанию М. Лэнц, «музыкальный парадокс» сочинений Шаррино состоит в том, что «исполнитель производит определенные звуки для того, чтобы вызвать в восприятии именно тишину» [7, 7].

Так тишина становится *композиционным остовом* сочинения. Это очевидно, например, в начале его *Quartetto breve № 1*. Здесь Шаррино опирается на свой «титульный» знак *niente* (ничто):



Он вводится почти как концептуалистский прием, то есть практически беззвучно, но вместе с тем заполняет собой весь смысловой объем этого очень своеобразного, по сути, — «отрицательного» — звукового континуума.

Вся музыкальная ткань *Quartetto breve № 5* словно соткана из ажурных сплетений едва слышных звуковых элементов — тончайших нитей, повисающих и растворяющихся в воздухе. Это «хрупкий» стиль: оби-

S. Sciarrino. *Sei quartetti brevi* № 5, такты 5–11

лие тихих звуков-теней здесь смягчает, сглаживает и облегчает звучание. Музыка утрачивает материальность, чему способствует игра почти исключительно флажолетами и практически отсутствие традиционного «реального» звука, извлекаемого конвенциональными способами. Отсюда — и относительность громких нюансов: *f* и даже *fff* Шаррино скорее условны, концептуальны, чем реальны и занима-

ют совсем короткое время. Оттенки *p* и *rrrr* вообще переводят звучание на грань слышимого.

Порождая совершенно особый тип звукового события, *niente* практически сразу переносит музыку в сферу мыслимого, виртуального пространства, апеллирует не к внешнему, а к экзистенциальному миру *внутреннего*, где царит тишина и одиночество нашего «Я». По поэтичнейшему

выражению П. Бека, музыка Шаррино «сохраняет прогностическую память о небытии» [5].

Niente — это момент зарождения звуковой материи из ничего. Это скорее предчувствие музыкального звука или мысль о нем, нежели сам звук. Это нереализованное побуждение, которое не достигает стадии «уплотненного» состояния. Шарриновское *niente* словно «играет» на границе бытия, скользит по его поверхности, легким глоссандирующим касанием пересекает его границы, «ныряя» и «выныривая» из глубины.

Как и многие другие аналогичные знаки, *niente* — это чистое проявление интенциональности. Интенция — трудноуловимый феномен, плохо поддающийся как описательным, так и аналитическим характеристикам, поскольку он возникает на границе подсознательного. Это одновременно словно бы и волна, формирующая некую ауру сочинения, и частица — слабо выраженный быстро гаснущий импульс. Как гласит современная феноменология, мир интенциональных объектов — это единственно возможная реальность нашего сознания.

Часто интенциональность становится едва ли не главным аспектом современной композиции, на который нацелено основное композиторское внимание. Интенции формируются теми композиционными ресурсами, которые принципиально не поддаются точной фиксации — это динамика, темпы, агогика, способы артикуляции — то есть те средства, которые отдаются на откуп субъективности исполнителя. Интенциональными ремарками буквально испещрены многочисленные современные партитуры.

Музыкальная интенция в чем-то близка понятию жеста [4]. Это также действие устремленное, нацеленное, но гораздо более эфемерное, виртуальное, чем жест, который является знаком определенно проявленной воли, знаком, имеющим в акустическом плане ощутимо более «плотную» материализацию, более оформленную звуковую субстанцию. Знак *niente* очень точно передает исполнителю намерение композитора, позволяет ему реализовать звучания, словно не имеющие пределов, уходящие за «горизонт событий», дает возможность отразить идею бесконечности любых начал и окончаний. Для Шаррино крайне важно, чтобы исполняемые фигуры казались возникающими естественно, чтобы они не воспринимались как четко установленные, предопределенные.

Одновременно этот знак помогает Шаррино эффективно отобразить тот необходимо тонкий, почти «не считываемый» энергичный импульс, который начинается и заканчивается «нулевым звуком». Здесь уместно вспомнить слова К. Дальхауза, который, описывая подобные ситуации, подчеркивал: «Речь идет об интенциональных, а не об акустически реальных моментах: <...> внешнее *crescendo* может сублимироваться во внутреннее — хотя и осязаемое, но акустически не реализуемое нарастание громкости»¹.

Тишина в музыке Шаррино, подобно сложносоставному белому цвету в природе и в живописи, подобно открытым новой физикой поразительным энергетическим свойствам «пустоты» вакуума, обнаруживает целый мир многочисленных хаотических звуковых

потенциальностей, которые формируют бесплотную ткань его музыки.

«Моя музыка населяет пороговую область. Это как мечты, где что-то и существует, и еще не существует или существует как-то еще. И где эти ощущения, самые мимолетные из них, мгновенно пересекают порог бессознательного», — говорит Шаррино [8, 7]. Это темная и неопределенно «размытая» зона между звуком и тишиной, между жизнью и небытием. Этот феномен невольно порождает сравнение с известным квантовым парадоксом «кота Шредингера», который одновременно и жив, и мертв.

Многие сочинения Шаррино построены на игре света и тени, на тонком сопоставлении звуковых оттенков и полуоттенков, на трансформациях светлых и темных пятен. Часто это напоминает своеобразную «реинкарнацию» маньеристского эффекта *chiaroscuro*. Действительно, в музыке Шаррино силуэты и объемы создаются не отчетливым рисунком — не тонко прорисованными мелодическими или ритмическими линиями. Часто это тембово монохромные вибрирующие (флажолетные, глоссандирующие, тремолирующие) переливы оттенков светлого и затемненного, очерчивающие смутные, неопределенные контуры словно утонувших в темноте предметов.

«На протяжении многих лет, — отмечал сам Шаррино, — мои композиторские поиски были сосредоточены на исследовании взаимосвязи между звуковой реальностью и ее изображением. Поиск этой «двойственности» был моей навязчивой идеей с самых первых шагов, еще до осознания этого как, собственно, теоретической проблемы» [9, 208].

Действительно, часто сочинения Шаррино представляют собой настоящие «звуковые картины». В некоторых случаях он сам уподобляет их феномену «*natura morta*», который, по его выражению, «входит в самую музыку подобно эху звучащей реальности», которую эта музыка, по выражению Шаррино, «поглощает». «Нет сомнений в том, — говорит композитор, — что такой подход соотносится с глубоко аналитическим пониманием реальности, прежде всего, как нашей *внутренней* реальности с характерными способами ее восприятия, ассоциациями и т.п. Это позволяет осознать, что чем выше точность ее воспроизведения, тем коварнее обман <...> нельзя считать правдивым отражение зеркала» [9, 208–209]. Та же скептическая мысль относительно возможности точного, зеркального отображения реальности сквозит в названиях ряда его сочинений: мадригала *Specchio infedele* / Неверное зеркало на тексты Маццо Басе, оперы *Luci mie traditrici* / Живой свет моих очей (это почти парафраза на известную сентенцию «глаза есть зеркало души»). Именно в таком интенциональном контексте иллюзорности следует воспринимать многочисленные звукоимитации Шаррино, воссоздающие очень похожий, но неверный «дубль реальности». Свою музыку Шаррино иногда определяет как «посвящение в современный натурализм» [5]. Этот натурализм, однако, особого рода. Он всегда представляет собой некий *мираж*, всего лишь глухое эхо, преломленное в гулкой пустоте интенционального пространства сознания.

Открытие новых выразительных образов-объектов, артикулированных

в пороговых зонах звука, уникальные темброво-акустические измерения пространства, которые заменяют привычные логико-грамматические музыкальные связи, представляют Шаррино как создателя уникальной *интенциональной* поэтики, специфическую ауру которой во многом определяют «иллюзорные» категории *niente*, *ничто*, *пустоты*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаврова С.В. «Логика смысла» новой музыки (Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Х. Лакенманна и С. Шаррино). СПб: Издательский дом Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2013. 280 с.
2. Мещанинов П.Н. «Прикасаюсь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории» (Беседа с А. Хитруком) // Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1990. Вып. 109. С. 158–179.
3. Пылаев М.Е. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза. Дис. ... д-ра иск-я. Москва, МГК им. Чайковского, 2016. 470 с.
4. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва: Композитор, 2018. 362 с.
5. Beck P. Zeitgenössischer Naturalismus. S. Sciarrino: La Bocca, I Piedl, Il Suono // Label: Col legno, VÖ: 18.08.2004.
6. Kaltenecker M., Pesson G. «Entretien avec Salvatore Sciarrino» // «Entretemps», Paris, n. 9, décembre 1990. P. 135–142.
7. Lanz M.R. Silenze: Exploring of Salvatore Sciarrino's Style through L'opera per Flauto. University of Nevada, Las Vegas, 2010. UNLV Theses / Dissertations. 81 p.
8. Sciarrino S. Notes from Hermes in L'opera per flauto. Milan: BMG Ricordi Music Publishing, 1984, Vol. 1. 37 p.
9. Sciarrino S. Kommentare zu *Vanitas* // Salvatore Sciarrino: *Vanitas*: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen // Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. 224 S.

REFERENCES

1. Lavrova S.V. «Logika smysla» novoy muzyki (Opyt strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva H. Lachenmannai S. Sharrino) [«The Logic of Sense» of New Music (An Attempt of Structural and Semiotic Analysis by the Example of the Musical Compositions of H. Lachenmann and S. Sciarrino)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2013. 280 p.
2. Meshchaninov P.N. «Prikasayas' k Bahu, my zastavlyayem zvuchat' ves' obyom nashey muzykal'noy istorii» (Beseda s A. Hitrukom) [«When We Deal with Bach, we Make the Entire Scope of our Musical History Sound» (A Conversation with A. Khitruk) // Interpretatsiya klavirnyh proizvedeniy I.S. Baha: Sb. trudov GMPI im. Gnesinyh [Interpretation of the Clavier Works by J.S. Bach: Compilation of Works from the Moscow State Gnessins' University]. Moscow, 1990. Vol. 109. P. 158–179.
3. Pylaev M.E. Problemy teorii i istorii yevropeyskoy muzyki v nauchnom nasledii Karla Dalhauza. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [The Issues of the Theory and the History of European music in the Scholarly Heritage of Carl Dahlhaus. Diss. for the pursuit of the scholarly degree of Doctor of Arts]. Moscow, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. 2016. 470 p.
4. Tsaregradskaya T.V. Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [The Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition]. Moscow: Composer, 2018. 362 p.

5. Beck P. Zeitgenössischer Naturalismus. S. Sciarrino [Contemporary Naturalism. S. Sciarrino]: La Voca, I Piedl, Il Suono // Label: Col legno, VÖ: 18.08.2004.

6. Kaltenecker M., Pesson G. «Entretien avec Salvatore Sciarrino» // «Entretemps» [«Interview with Salvatore Sciarrino» // «Meanwhile»], Paris, n. 9, décembre 1990. P. 135–142.

7. Lanz M.R. Silenze: Exploring of Salvatore Sciarrino's Style through L'opera per Flauto. University of Nevada, Las Vegas, 2010. UNLV Theses / Dissertations. 81 p.

8. Sciarrino S. Notes from Hermes in L'opera per flauto. Milan: BMG Ricordi Music Publishing, 1984, Vol. 1. 37 p.

9. Sciarrino S. Kommentare zu Vanitas // Salvatore Sciarrino: Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen [Salvatore Sciarrino: Vanitas: Cultural History, Contexts, Traditions] // Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. 224 S.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: [3, 50].

