

Мария Кузнецова

(Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

«DE LA NUIT» САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО»: К ПРОБЛЕМЕ ЧУЖОЕ – СВОЕ

Творчество Сальваторе Шаррино занимает видное место в новейшей европейской музыке и вызывает немалый интерес со стороны слушателей. Ныне живущий композитор (р. 1947) – автор многих театральных произведений, камерной ансамблевой музыки и сочинений для инструментов соло, в том числе для фортепиано.

Шаррино не получил специального музыкального образования (за исключением немногих частных уроков) и является в значительной степени самоучкой. Его стиль, к которому больше всего подходит определение самого композитора – *musica naturale* (естественная музыка), во многом связан с эстетикой тишины, понимаемой как особое психологическое состояние. Фортепианное творчество *Сальваторе Шаррино* представлено разнообразными жанрами, в том числе традиционными для классико-романтической музыки – такими как прелюдия, этюд, вариации, ноктюрн, а также пьесами с программными названиями. Нередко в сочинениях останавливают на себе слушательское внимание тени знакомых мелодий, которые, по словам Шаррино, служат «сырым материалом» его музыки. Они заимствуются как из академического репертуара самых разных эпох, так и из популярного песенного.

Цитирование для Шаррино – не эпизодический прием, но можно сказать – это его творческий метод. Перу композитора принадлежат искусные стилизации в жанре сольной каденции, например, *Cadenze e fermate* для фортепиано (к концертам Моцарта К. 466, К. 467, К. 482, К. 491, К. 503 и К. 537, 1982-1991), а также каденции для других инструментов – скрипки, флейты, гобоя. Отдельную область представляют аранжировки известных произведений, среди которых Токката и фуга ре-минор Баха для флейты соло (1993), мадригалы Карло Джезуальдо для неожиданных современных составов.

Цитирование чужого материала в операх – «Макбет» («Macbeth», 2002), «Лживый свет моих очей» («Luci mie traditrici», 1998) – дает представление о широте музыкальных пристрастий Шаррино. Да и сами названия его сочинений нередко корреспондируют с уже существующими опусами: тот же «Макбет», «Лоэнгрин» (I и II), балет «Смерть в Венеции»...

Фортепианная пьеса «*De la nuit*» (1971), о которой пойдет речь, является, пожалуй, «апогеем цитатности» в творчестве Шаррино – она практически целиком построена на материале из двух пьес Мориса Равеля. Продолжая традицию виртуозных миниатюр, идущую еще от ранних романтиков, это сочинение своим названием – «Ночное» – корреспондирует отчасти с программными сочинениями в этой области (напоминая, например, о «ночной» миниатюре из «Фантастических пьесы» Р. Шумана). Но, конечно, более непосредственно оно адресовано циклу М. Равеля, откуда Шаррино в изобилии черпает материал для своего сочинения, – это «Ночной Гаспар» («*Gaspar de la nuit*»). И как фрагментарны музыкальные заимствования, также фрагментарно название «нового» сочинения – будто еще один «осколок» среди множества других.

Итак, почти всю свою пьесу Шаррино строит на чередовании цитат из «Ундины» и «Скарбо»; всего их двадцать шесть. Ещё один элемент (квинтоль 128-ми длительностями с целотоновым оттенком), двадцать седьмой, сочинён Шаррино. Но и его можно уподобить quasi-цитате, потому что по всем своим параметрам он не выбивается из общего звучания; это такой же «кирпичик», участвующий в построении целого. Любопытно, что через год после «*De la nuit*» Шаррино создал фортепианную пьесу «*Esercizio*» (1972), основанную также на материале «заимствованном», но теперь у самого себя! Вся пьеса строится на единственной в «*De la nuit*» «авторской» фигуре, которая только аналитически может быть вычленена из сплошного равелевского материала.

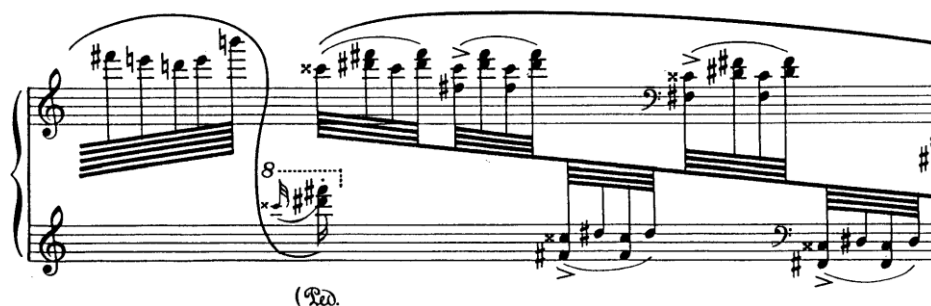
Словно уравнивая значимость обоих первоисточников, «Ундину» и «Скарбо», Шаррино делает заимствования в приблизительно одинаковом количестве – четырнадцать из первой пьесы и двенадцать из второй. Несмотря на то, что композиция Шаррино почти вся смонтирована из равелевского

материала, она воспринимается совершенно по-другому, и в этом нетрудно убедиться. И «Ундина», и «Скарбо» приближаются, по оценке исследователей, к сонатной форме. Некоторые отечественные музыковеды даже говорят о «классичности» их конструкции, приписывая Равелю чёткое следование всем нормам этой формы¹. Это далеко не так, однако останавливаться на этом сейчас нет возможности. Заметим лишь, что обе пьесы действительно состоят из трёх крупных разделов, которые ассоциируются с разделами сонатной формы. В «Ундине» оригинальное решение связано отчасти с программностью, а форма «Скарбо» осложняется обилием тематизма. Но всё же Равель остается в рамках динамической, функционально дифференцированной замкнутой формы, характерной для тональной композиции. А теперь вернемся к пьесе Шаррино, и посмотрим, что он сотворил на основе заимствованного у Равеля музыкального материала.

В «*De la nuit*» вряд ли может идти речь о наличии функционально дифференцированных разделов, в согласии с чем находится и отсутствие явных каденций, способствующих членению. Однако ориентиром выступают некоторые более определенные гармонические «островки», которые время от времени появляются в однородной ткани благодаря тональной окраске. В частности, вполне различимы два элемента с тональными центрами H-dur (из заключительных тактов «Скарбо») и Cis-dur (первая тема «Ундины» с характерными фактурным оборотом в Cis^{гарм}):

Пример 1а

С. Шаррино. «*De la nuit*», конец 1-й страницы



¹ В частности, об этом можно прочитать в книгах В. В. Смирнова «Морис Равель и его творчество» [4], И. Мартынова «Морис Равель» [1].

Эти центры останавливают на себе слушательское внимание и создают своеобразный слой – «того, что слышно» в этом безостановочном потоке цитат-кусочков.

Фактура у Равеля, безусловно, является индивидуально сочинённой и это важная примета его стиля. У равелевских тем имеется свой фактурный тип, который сохраняется на протяжении достаточно долгого времени, что вкупе с другими параметрами позволяет определить окончание раздела и начало нового. Как ни странно, при наличии столь разнообразных элементов, взятых из двух произведений, ткань в сочинении Шаррино выглядит более однородной (немаловажную роль играет и темп – порой элементы проносятся столь быстро, что не успевают быть опознанными²), хотя отдельные фактурные участки выделяются.

Мелодические образования в «De la nuit» – это краткие неоформленные построения, периодически «всплывающие» из общего фактурного течения и «не дорастающие» до темы. Сначала их нет вообще, и лишь с появлением цитат из «Ундины», где ясно слышатся мелодия и сопровождение, мелодическое начало проникает в пьесу Шаррино. Ближе к концу оно снова исчезает, и пьеса завершается одним из основным элементов «Ундины» с сохранением только его фактурного типа:

² Об этом трудно говорить более конкретно, так как многое зависит от исполнителя.



Регулярный метр, как известно, доминирует в музыке классико-романтического периода. В пьесе Шаррино остро встает вопрос о самом наличии подобной организации. И Шаррино это «признает»: он даже не пытается «тактировать» музыку (например, в переменном размере), при всех ее заимствованиях из вполне «метрического источника». Фактически, метр как стабильное явление здесь отсутствует. Вся пьеса – это практически непрерывное движение «длиною в двадцать девять страниц». Интересно, что сочинению предписан даже не темп, а скорее характер движения (причём, с тактильным уклоном): *scorrevole* – «скользя». Действительно, слух скользит по этой неоднородной массе, где нет равновеликих и «равнослышимых» отрывков. И хотя минимальная счетная единица здесь есть, уловить её трудно. Более реальны для слуха ритмические, а если точнее, – фактурно-ритмические фигуры, на чередовании которых строится сочинение. Организация музыкальной ткани у Шаррино такова, что обычные для тональной формы понятия не действуют. И если искать аналог традиционным музыкальным категориям, например, мотиву, то более или менее соответствующим будет *ритмо-фактурная фигура* – как совокупность ритмических, фактурных, динамических, мелодических параметров. А главным принципом продления формы является постепенное прибавление новых элементов к уже прозвучавшим. На следующей схеме цифры соответствуют номерам заимствованных элементов по мере их возникновения у Шаррино (первое появление отмечено жирным шрифтом), и может создаться впечатление выписанной «алеаторики» - как если бы фрагменты *Фортепианной пьесы XI К. Штокхаузена* записывались за играющим исполнителем:

1 2 1 3 4 1 2 1 2 5 6 2 7 1 8 1 9 1 10 11 12 1 13 1 13 10 1 8 1 7 14 15 1
 2 1 16 3 1 2 17 1 17 1 10 16 1 18 19 20 15 1 10 1 19 21 12 1 21 22 1 2 1 13 1 9
 15 23 21 10+1 10+1 10+1 10+1 4 1 13 1 10 1 10 1 10 1 11 5 10 1 3 1 3 1 19 1 24
 19 10 25 1 23 1 24 1 19 17 5 26 1 17 1 13 24 11 5 1 18 12 18 1 21 26 1 9 1 27 1
 18 1 19 17 14 15 10 11 12 9 1 19 21 12 5 1 2 24 19 15 23 1 11 5 1 14 19 10 25 1
 23 1 13 24 1 19 20 5 17 1 2 19 1 3 4 1 20 6 10 19 2 5 6 2 7 19 8 1 7 2 5 10

Абстрагируясь от цитатности, на слух мы не ощущаем экспозиционного раздела, без которого немислима форма классической традиции. И хотя разные элементы, как показано на схеме, сменяют друг друга, временами чередуясь с уже звучавшими, мы едва ли различаем и нечто контрастное. И это при том, что контраст между двумя отдельно взятыми элементами в фактурно-ритмическом, ладово-тональном отношениях весьма силен! Некоторый аналог такому не-экспонированию можно найти в барочных формах типа развертывания с их плавным присоединением все новых элементов.

При отсутствии выраженной экспозиционности, и развивающего раздела в пьесе Шаррино, соответственно, нет. Элементы, появившись в сочинении, далее остаются на той же высоте – причём именно на той, что была в первоисточнике (у Равеля), и их чередование даёт лишь новые комбинации. Возможно, здесь по-своему действует принцип *вариантности*, поскольку монтируемые фрагменты по ходу дела меняют свою протяженность. Но оставаясь на достаточно малом масштабном уровне, эта вариантность не в силах влиять на целое, как-то внятно его структурировать. Закономерного завершения в сочинении, пожалуй, также не наблюдается: в условиях, когда музыкальная ткань функционально выровнена, «реприза» или другой «итог» труднодостижим.

Творчество Сальваторе Шаррино демонстрирует совершенно особое отношение к цитированию. В интервью с певцом Отто Катцамайером³ он признается, что убивает «отцов» - композиторов разных эпох: «Я убиваю

³ Баритон, исполняющий партию Макбета в берлинской постановке оперы «*Macbeth*» (2014). Интервью приведено в буклете, посвящённом опере.

*Моцарта и Верди каждый день!*⁴», считая, что должен так поступать. «Если вы чувствуете, что следуете своему отцу, продолжает маэстро, вы не находитесь в реальности. <...> Вы должны быть свободны. Вы должны завоевать вашу собственную свободу». Интересно, в чем заключается свобода для композитора, который цитирует самую разную музыку?

Игры с эпохами в XX веке приобрели особый размах и разнообразие, и Сальваторе Шаррино оказался «в струе» своего времени. Но выбор материала, подход к нему, а также взаимоотношение с некоторыми показателями процессуальности и архитектоники формы определяет индивидуальную творческую манеру композитора. Всё это сочинение представляется одним большим потоком чередующихся малоизменяемых элементов, и это говорит в пользу *континуальной* формы⁵. Несмотря на то, что в пьесе звучат элементы из двух равелевских сочинений, которые комбинируются весьма свободно и, разумеется, создают контраст, все-таки это движение внутри однородной массы. В некотором роде и форма Шаррино демонстрирует «процесс созерцания», и несмотря на бурное «поверхностное» движение, по существу она близка *статичной*. В отличие от традиционной формы тонального происхождения, которая закономерно начинается и закономерно заканчивается (в том числе формы Равеля), пьеса Шаррино в большей степени представляет собой *открытую* форму – с произвольным (по психологическим ощущениям) началом и концом, с произвольной (хотя и выписанной) продолжительностью. Это форма, которая (как характеризует подобное явление А. Шнитке) именно «прекращается» [3, 45].

Таким образом, не примыкая по всем своим показателям к противостоящему традиции полюсу, пьеса Шаррино все же очень далека по своей общей концепции от композиций Равеля, с которыми «на материальном уровне» у нее так много общего.

⁴ Выбор в качестве «жертв» именно этих композиторов связан с тем, что Шаррино в опере цитирует тему Командора из «Дон-Жуана» Моцарта и темы «Бала-маскарада» Верди.

⁵ Этот и последующие параметры процессуальности и архитектоники взяты из «Теории современной композиции», глава 9, «Музыкальная форма» [2].

Литература

1. Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
2. Музыкальная форма // Теории современной композиции» / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 266–312.
3. Первая симфония: беседы перед премьерой // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М.: Тип. Россельхозакадемии, 2003. С. 40–46.
4. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.