

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОРДОВСЬКА ПОЛІНА АНАТОЛІВНА

УДК 78.071.1(450)(092)+78.038.7


ДИСЕРТАЦІЯ
**МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ ДОБИ ПОСТАВАНГАРДУ
ЯК ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПРОЄКТ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ П. А. Кордовська

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Драч Ірина Степанівна

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Кордовська П. А. Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Однією із найбільш характерних рис теперішньої доби можна вважати проєктність, яка сьогодні охопила суспільство на всіх рівнях – від методів реалізації задумів у будь-якій галузі до способу мислення. Сучасний композитор, якими би не були його естетичні переконання, не може уникнути впливу соціокультурних умов епохи, у хронологічних межах якої йому судилося творити. З огляду на це правомірним видається намагання осмислити сучасну композиторську творчість з урахуванням невідворотних реалій часу. *Об'єктом даного дослідження є композиторська творчість доби поставангарду (остання третина ХХ – початок ХХІ століть); предметом – реалізація художньої індивідуальності композитора в проєктних умовах. Мета дослідження – виявити специфіку реалізації художньої індивідуальності італійського композитора Сальваторе Шарріно у горизонті проєктних трансформацій доби поставангарду.*

У наш час поняття «проєкт» є надзвичайно широко вживаним у наукових, медійних та інших текстах, через що сам термін обростає значною кількістю смислових конотацій. У ракурсі даного дослідження проєкт – це насамперед історично обумовлене поняття, що ілюструє перелом, який відбувся у свідомості людини ХХ століття та остаточно закріпився як маркер доби поставангарду. Основою проєкту є його мета та шляхи її реалізації, а ключовими маркерами проєктності – цілепокладання, дієвість та діалогічність. Усвідомлення цих найбільш узагальнених та іманентних рис

проєкту має сприяти формуванню критеріїв коректного застосування даного поняття і у галузі мистецтва.

У дисертації запропоновано методологічний підхід, що базується на усвідомленні проєктності як ключового атрибуту доби поставангарду. Відповідно до цього підходу, наукове осмислення сучасної композиторської творчості має відбуватися із урахуванням сукупності прикмет часу, яка може бути визначена як мережа маркерів проєктності, що визначають специфіку індивідуалізації композиторської творчості в сучасних умовах.

Спроби виявити специфіку реалізації композиторської художньої індивідуальності у горизонті проєктних трансформацій доби поставангарду привернули увагу до постаті Сальваторе Шарріно – одного із найвідоміших сучасних італійських композиторів, творчість якого напрочуд влучно резонує із найменшими змінами в сучасному культурному просторі. Проєктний характер творчості С. Шарріно знаходить прояв на декількох рівнях. Одним із них є діалогічність як формат суб'єктно-об'єктних відносин, що виникають у результаті проєктної діяльності як засобу досягнення певної мети. Подібний підхід відповідає природі проєкту, мета якого завжди виходить за його межі і тому передбачає вступ до діалогу із суб'єктами та об'єктами оточуючої дійсності.

Реалізація стратегії діалогу у творчості композитора є доволі багатовекторною. По-перше, діалогічність знаходить прояв у адресованій творчості, зокрема, у заголовкових комплексах тих творів композитора, що містять присвяти. Серед них можна виділити декілька груп: присвяти, адресовані рідним композитора, його вчителю, учням та друзям; прагматичні присвяти, адресовані представникам видавництва тощо; присвяти, адресовані виконавцям творів композитора; присвяти, адресовані колегам-композиторам, представникам європейського авангарду, які сприймаються не стільки як знак пошани, скільки як прояв своєрідної внутрішньої «вибіркової спорідненості», певна персоніфікація координат творчості самого С. Шарріно. Огляд присвят,

представлених у творчості композитора, дає можливість оцінити коло його зв'язків з точки зору ресурсів соціального капіталу (за П. Бурдьє).

Інша сторона діалогічності, яку можна виявити у творчості С. Шарріно, полягає у його активному залученні до діяльності європейського фестивального руху. Значна частина творів композитора була або вперше виконана, або створена на замовлення чи за ініціативою фестивального менеджменту для виконання у межах програм європейських музичних фестивалів. Фестивальна традиція сприяє активній інтеграції до мистецького простору зразків новітньої музики, адже організатори фестивалів відчують перманенту потребу у розширенні репертуарних меж, яка стимулює їх до колаборації з представниками сучасної композиторської спільноти. Залучений до того чи іншого фестивального проєкту у якості автора, якому замовили написання твору, композитор не лише опиняється включеним до класичного проєктного «залізного трикутника» із чітко визначеним часовим обмеженням, відповідними ресурсами та технічним завданням, ступінь жорсткості якого залежить від замовника, але і отримує чи не найбільш чітко визначену потенційну цільову аудиторію – слухачів, зацікавлених у сучасному музичному мистецтві та підготовлених до сприйняття будь-яких, навіть найбільш радикальних творчих експериментів. Симптоматичним у даному випадку виявляється фокус адресності, що виникає у творчості сучасного композитора, який опиняється включеним до діалогу зі специфічною «фестивальною» публікою.

Як маркер діалогічності, притаманний творчості С. Шарріно, можна охарактеризувати і його постійну взаємодію із художніми текстами попередніх епох. Інтертекстуальність, характерна для творів композитора, надає їм смислової багатшаровості та робить сприйняття закладених у них сенсів досить складним для слухача. Втім, реалізуючи мистецькі проєкти, так чи інакше пов'язані із актуалізацією класики, С. Шарріно не має на меті її пропагування у дидактичному чи просвітницькому аспектах. Натомість, відповідний рівень культурної підготовки та досвід сприйняття мистецьких

текстів гіпотетичного реципієнта мають дозволити йому зчитати різноманітні «діалогічні обертони» (М. Бахтін) музичних творів композитора.

У творчості С. Шарріно інтертекстуальність знаходить яскравий прояв у творі «Efebo con radio», у якому автор засобами звучання симфонічного оркестру та голосу моделює звуковий простір радіоефіру. Інтоніційний матеріал твору складають цитати із популярних американських та французьких естрадних пісень другої третини ХХ століття, фрагменти текстів італійських радіопередач та імітація технічних шумів радіомовлення. Працюючи із численними цитатами, органічно імплементуючи їх до структури звукового простору свого твору, С. Шарріно вибудовує власний концептуальний текст, у якому сукупність «чужих» висловлювань перетворюється на екзистенціальну метафору.

Проектний характер мислення, характерний для сучасної епохи, результував у тяжінні мистецьких практик до руйнування усталених, сформованих століттями канонів. Значною мірою цей процес знайшов прояв саме у естетиці авангарду та поставангарду, у яких, на відміну від постмодернізму, що віртуозно використовує усі можливі існуючі форми, ключового значення набувають категорії унікальності, неповторності тексту. У ХХ столітті художній текст, що раніше звично сприймався у своїй цілісності, зазнав деконструкції (Ж. Дерріда), яка результувала не лише у переосмисленні традиції, але й у більш глибокому виявленні суттєвих характеристик тексту та його нових граней. Деконструкція як маркер проектності знаходить у творчості С. Шарріно різноманітний прояв. Деконструкції зазнають як жанрові моделі (наприклад, жанр фортепіанної сонати), так і окремі елементи музичної мови. Одним із яскравих прикладів застосування такого підходу є опера «Luci mie traditrici». Триголосна елегія французького композитора К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel oeil», яку С. Шарріно використав у якості основи музичного матеріалу, з'являється в опері чотири рази (в Пролозі та трьох інструментальних Інтермеццо), кожного разу набуваючи нових якостей шляхом поступової втрати цілісності,

ілюструючи трансформації, що відбуваються у свідомості головного героя опери. Тема Елегії К. Ле Жена піддається деконструкції, результатом якої є включення цитованого тексту до нового контексту та набуття ним нової, багаторівневої, семантики. Звернення до деконструкції допомагає композитору на інтонаційному рівні розкрити характерний для сучасного оперного мистецтва тип героя – особистості, що перебуває у стані психологічної кризи.

Одним із вагомих критеріїв творчості С. Шарріно є її іманентна аудіальність. Звук із процесуальністю трьох етапів його існування стає центром музики композитора, про який би жанр не йшлося – камерно-інструментальний чи музично-театральний. Саме в цьому прагненні до вивільнення звуку від будь-яких умовностей та ствердження його самоцінності і полягає «надзавдання» усього творчого шляху композитора як єдиного великого мистецького проєкту. Однією із ключових віх на цьому шляху стала написана на замовлення радіокомпанії RAI опера «Lohengrin», жанровий різновид якої С. Шарріно визначає як «невидиме дійство» («azione invisibile»), що може сприйматися і як продовження лінії традиційних для італійського музичного театру XVII–XVIII століть жанрів, і як влучна метафора, що характеризує музику як таку, у сукупності її іманентних характеристик.

Проєктна сутність епохи, що міцно увійшла до свідомості останніх поколінь, реалізується за рахунок присутності мети не лише у окремих проєктах, але й у всій творчості композитора як у єдиному тексті. В умовах тотальної проєктності композитору може бути важко сформувати та зберегти власну художню індивідуальність: калейдоскоп окремих проєктів із власними технічними завданнями, дедлайнами та стейкхолдерами розпорошує увагу митця, відволікає його від власної «надмети». Втім, поступове, можливо, навіть підсвідоме та недеklarоване слідування головній меті власної творчості сприяє формуванню композиторської художньої індивідуальності навіть в жорстких умовах проєктної діяльності, а виявлення її на етапі аналітичного

осмислення композиторської творчості відкриває нові шляхи до розуміння новітньої музики.

Ключові слова: творчість Сальваторе Шарріно, індивідуальний проєкт, художня індивідуальність, музична діяльність, композиторська творчість, творча особистість, діалог, інтерпретація, інтертекстуальність, фестиваль, італійська музика, сучасна музика, музичний твір, опера, оперний жанр.

SUMMARY

Kordovska P. A. Musical Text of the Post-Avant-Garde Era as a Project of Individuality (based on the works by Salvatore Sciarrino). – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The projectivity can be considered as one of the most characteristic features of the modern era, which has embraced society at all levels, from the methods of reaching objectives in any field to the way of mindset. Contemporary composers, whatever their aesthetic beliefs are, cannot avoid the influence of the socio-cultural conditions of the era in which they are destined to create. In view of this, it seems to be justified attempts of comprehending the composer’s activity taking into account the realities of the time. *The object of the research* is the composer’s creativity in the Post-Avant-Garde Era (the last third of the 20th – the beginning of the 21st century); *the subject of the research* is the composer’s artistic individuality realization in the project conditions. *The purpose of the research* is to reveal the specifics of the composer’s artistic individuality realization in the project transformation horizon of the Post-Avant-Garde Era, based on the works by Italian composer Salvatore Sciarrino.

Nowadays, the concept of the project is extremely widely used in different types of texts. Because of this, the term is overgrown with so many semantic connotations. From the perspective of this research, the project is primarily considered a historically determined concept that illustrates the turning point that occurred in the human mindset of the 20th century and was finally established as a marker of the Post-Avant-Garde Era. The basic of the project is its goal as well as the ways of its implementation, and the key projectivity features are goal-setting, effectiveness, and dialogicality. Awareness of these most generalized and immanent project features should contribute to the formation of correct criteria application of this concept in the art.

A methodological approach based on considering the project as a key attribute of the Post-Avant-Garde Era is offered in this research. According to this approach, the understanding of modern composers' works should take into account a set of signs of the times, which can be defined as a network of the projectivity markers.

Attempts of comprehending Sciarrino's creative individuality specifics drew our attention to the fact of how accurately his works resonate with the slightest changes in the contemporary cultural space. In Sciarrino's works, the project spirit of the modern era is manifested on several levels. First of all, it deals with the dialogicality as one of the possible formats of relations between subjects and objects that arise as a result of project activities as a means to achieve a certain goal. This approach corresponds to the project nature, the purpose of which always goes beyond it and therefore involves entering into a dialogue with the subjects and objects of the surrounding reality.

The implementation of the dialogue strategy in the composer's work is quite multi-vector. First, the dialogicality is manifested in addressed creativity, in particular in the title complexes of the composer's works containing dedications. Several groups can be distinguished among them: works addressed to the Sciarrino's family, his teacher, his student and his friends; the pragmatic dedications addressed to the representatives of the Italian art community; dedications addressed to the performers of Sciarrino's works; dedications addressed to his colleagues,

composers of the European Avant-Garde, seems to be not only a sign of respect but the consanguinity manifestation or the personification of Sciarrino's creativity coordinates. The review of the dedications presented in Sciarrino's works makes it possible to assess the range of composer's social connections in terms of the social capital resources (according to Bourdieu).

The other side of the dialogicality, which can be revealed in Sciarrino's work, lies in his involvement in the activities of the European music festivals. A huge amount of Sciarrino's works were either commissioned or initiated by the festivals management to be performed during European music festival programs. A rich festival tradition should promote active integration of modern music into the artistic space, as festival organizers feel a constant need to expand the repertoire, which encourages them to collaborate with the modern composers' community. Involved in a festival project as an author commissioned to write a particular music piece, a composer not only finds himself included in the classic Iron Triangle with a clearly defined time limit, appropriate resources and a kind of more or less rigid "technical task", but also receives perhaps the most clearly defined potential target audience consists of listeners interested in contemporary music and prepared for the most radical creative experiments perception. A certain focus of targeting, which arises in the works of modern composers included in the dialogue with a specific "festival" audience, can be recognized as symptomatic.

The constant interaction of Sciarrino's works with the artistic texts of previous eras can also be characterized as a marker of dialogicality. The intertextuality of the composer's works gives them a multi-layered meaning and makes it quite difficult for the listener to perceive. However, realizing art projects, one way or another related to the actualization of the classics, modern composers do not aim to promote it in the didactic or educational aspects. Instead, the appropriate level of cultural training and experience of artistic texts perception should allow a hypothetical recipient to read various "dialogic overtones" (Bakhtin) of the new piece.

Among Sciarrino's works, intertextuality is vividly manifested in *Efebo con radio* (1981). In this piece, the author uses the sound of a symphony orchestra and a voice to model the sound space of the radio with its noise, sound interference, almost Babylonian multilingualism, and spontaneous switching between the stations. The intonation material of the work consists of quotations from the popular American and French pop songs of the second third of the 20th century, fragments of the Italian radio programs texts, and an imitation of the radio broadcast noise. Working with numerous quotations and organically implementing them into the structure of his work's sound space, Sciarrino builds his own conceptual text, in which a set of "other's" utterances becomes an existential metaphor.

The project character of thinking, characteristic of the modern era, resulted in the destruction of established, formed for centuries canons. To a large extent, this process is manifested in the aesthetics of the Avant-Garde and the Post-Avant-Garde, in which the category of the text uniqueness become a principal feature (in contrast to Postmodernism, which masterfully uses all possible existing forms). The art text, which was previously commonly perceived in its entirety, has undergone the deconstruction (Derrida), which has resulted not only in a rethinking of tradition, but also in a deeper discovery of the essential characteristics of the text and its new facets. The deconstruction as a marker of the projectivity finds various manifestations in Sciarrino's works. Both genre models (for example, the genre of a piano sonata) and separate elements of musical language undergo deconstructions. One of the clearest examples of such an approach is the opera *Luci mie traditrici*, created by the composer in 1998. The Elegy *Qu'est devenu ce bel œil*, by the French composer Claude Le Jeune appears in the opera for 4 times (in the Prologue and 3 instrumental Intermezzo), each time acquiring new qualities through a gradual loss of the integrity, illustrating the transformations occurring in the mind of the protagonist of the opera. The theme of Le Jeune's Elegy is subject to deconstruction, the result of which is the inclusion of the quoted text in a new context and the acquisition of the new multilevel

semantics. The appeal to the deconstruction helps the composer to reveal the type of hero characteristic of modern opera (a person who is in a state of psychological crisis).

One of the important criteria of Sciarrino's music is its immanent auditory nature. The sound and the processuality of its three stages of existence become the most important quality of Sciarrino's music. This desire to free the sound from any conventions and assert its self-worth is the main goal of the entire creative path of the composer as a single great art project. One of the main milestones on this path is the opera *Lohengrin* (1984), commissioned by the national public broadcasting company of Italy *RAI (Radiotelevisione italiana)*. Its genre is defined by Sciarrino as the "invisible action" ("azione invisibile"). It can be perceived both as a continuation of the line of genres traditional for the Italian musical theater of the 17th–18th centuries and as an apt metaphor of music in the set of its immanent characteristics.

The project essence of the epoch, which has firmly entered the mindset of recent generations, is realized due to the presence of purpose not only in individual projects but also in the entire work of the composer as a single text. It would be seen that in the conditions of total projectivity the composers should find it difficult to form and preserve his own creative individuality. A kaleidoscope of individual projects with their particular technical tasks, deadlines, and stakeholders disperses the artist's attention, and distracts him from his own "overriding goal". However, gradual, perhaps even subconscious and undeclared pursuit of this goal contributes to the formation of the composer's individuality even in the conditions of the project activities, and its detection at the stage of analytical understanding of the composer's work opens the new ways to understand the contemporary music.

Key words: Works by Salvatore Sciarrino, Project of Individuality, Artistic Individuality, Musical Activity, Composer's Creativity, Creative Personality, Dialogue, Interpretation, Intertextuality, Festival, Italian Music, Modern Music, Musical Work, Opera, Opera Genre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Кордовська П. А. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XIV. Харків : ХНУМ, 2018. С. 132–151. <https://doi.org/10.34064/khnum2-14.10>.
2. Кордовська П. Західноєвропейська новітня музика у мистецькому просторі сучасної України (на прикладі творчості С. Шарріно). *Художня культура. Актуальні проблеми.* Вип. 16. 2020. С. 125–129. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205250>.
3. Кордовська П. А. Італійська співачка Дейзі Луміні як інтерпретаторка новітньої музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Вип. 56. 2020. С. 253–266. <https://doi.org/10.34064/khnum1-5616>.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Kordovska P. A. The Composer's Creative Individuality in the Conditions of the Projectivity (Based on Salvatore Sciarrino's Works). *European Journal of Arts*, 2021, № 4. С. 53–63. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-53-63>.

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

1. Кордовська П. На шляху до дефініції музичного проекту. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року : тези.* Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С. 52–53.
2. Кордовська П. Музичний проєкт : мистецтво чи менеджмент? *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року.* Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт», 2021. С. 166–168.

Інші публікації:

1. Кордовська П. А. Музика С. Шарріно на бетховенському фестивалі у Бонні: актуалізація класичної спадщини в сучасних мистецьких проєктах. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XXIII. Харків : ХНУМ, 2021. С. 209–223.
<https://doi.org/10.34064/khnum2-23.14>.
2. Кордовська П. Марнота марнот : у пастці нескінченного очікування, або Рефлексії на твір «Vanitas» Сальваторе Шарріно. *Музика : український інтернет-журнал : веб-сайт.* 2022. URL: http://mus.art.co.ua/marnota-marnot-u-pasttsi-neskinchennoho-ochikuvannia-abo-refleksii-na-tvir-vanitas-salvatore-sharrino/?fbclid=IwAR1qDPo_3doDf7fmJ8lfQ3sP7N-gXEocokrBGG88AYSuzbuTkl-nBtw6inY.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	12
ВСТУП.....	16

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЗАЦІЇ

1.1. Загальна репрезентація доби в історичних наративах.....	24
1.2. Творчість С. Шарріно в об’єктиві музикознавчих досліджень.....	29
1.3. Проектна практика у музичному мистецтві: поле осмислення.....	58
1.3.1. Етимологія поняття «проект».....	59
1.3.2. Проект та проектність у призмі мистецтвознавства.....	64
1.4. Індивідуальний проект як продукт композиторської діяльності.....	71
Висновки до Розділу 1.....	84

РОЗДІЛ 2. МАРКЕРИ ПРОЄКТНОСТІ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ С. ШАРРІНО

2.1. Діалогічність: вектори реалізації.....	86
2.1.1. «Діалог з друзями»: коло адресатів музики С. Шарріно.....	86
2.1.2. «Діалог з соціумом»: творчість Сальваторе Шарріно у межах фестивальних проєктів.....	98
2.1.3. «Діалог з минулим»: інтертекстуальний спектр музичних текстів С. Шарріно.....	109
2.2. Трансгресія цілепокладання: <i>azione invisibile</i> як спроба налаштування слуху.....	124
2.2.1. У фреймі етерного простору: «Efebo con radio» (1981).....	125
2.2.1.1. Музика для радіо та радіо у музиці.....	126

2.2.1.2. «Невидимі мандри забутими середніми хвилями».....	130
2.2.2. У фреймі порожнього часу: «Vanitas» (1981).....	140
2.2.3. У фреймі свідомості: «Lohengrin» (1983–1984).....	145
2.3. У пошуках «залишкових смислів»: опера «Luci mie traditrici» (1998).....	163
2.4. Музичний квест: П'ять сонат для фортепіано (1976–1994).....	177
Висновки до Розділу 2.....	190
ВИСНОВКИ.....	192
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	197
ДОДАТОК А.....	222
ДОДАТОК Б.....	231
ДОДАТОК В.....	235
ДОДАТОК Д.....	240
ДОДАТОК Е.....	241

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Період, що охоплює останню третину ХХ – початок ХХІ століть, став для світу епохою тектонічних зрушень – геополітичних, технологічних і, відповідно, культурних. Звісно, на будь-якому відтинку спіралі історії можна помітити тяжіння до змін, які є безальтернативним результатом історичного розвитку. Втім, зазначена доба демонструє нам значне прискорення, з яким змінюється ноосфера як середовище людського існування. Реагувати на оновлення середовища – за своєю волею чи поза нею – має і сучасна наукова думка. Технічні науки пристосовуються до нових умов швидше, у той час як гуманітарні, зокрема, науки мистецтвознавчого спектру, у яких тяглість традиції є значно вагомішою, у більшій мірі послуговуються сталою, перевіреною роками методологією. Втім, об'єкти дослідження мистецтвознавства, зокрема, музикології, також опиняються включеними до системи нових зв'язків, що впливають на специфіку їх функціонування. Роздуми про те, яких змін зазнала композиторська діяльність у останній третині ХХ – на початку ХХІ століть, привернули увагу до постаті одного із найвідоміших та найуспішніших сучасних італійських композиторів – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino). Творчість композитора, що на сьогодні висвітлена в українському музикознавстві досить побіжно, демонструє тонке відчуття митцем «духу часу», одним із маркерів якого є тотальна проєктність, яка не оминула і сферу музичного мистецтва. У наш час на проєктних засадах відбувається формування концертних програм, постановка опер, створення музичних аудіо- та відеозаписів тощо. Втім, розглядати ці явища лише з точки зору процесу реалізації тих чи інших ініціатив, спровокованих викликами часу – іміджевими, фінансовими, ідеологічними, – було би не виправдано однобоко. Проєктність як атрибут епохи проникає у сутність мистецьких процесів та має безпосередній вплив на формування художньої індивідуальності сучасного композитора. Пропоноване дослідження є спробою намітити нові шляхи

осмислення композиторської творчості у проєктних умовах сьогодення. *Актуальність* обраної теми дисертації визначається: 1) браком україномовних досліджень, присвячених творчості С. Шарріно; 2) прагненням до розширення горизонтів вивчення композиторської художньої індивідуальності останньої третини ХХ – початку ХХІ століть; 3) необхідністю наукового осмислення нових проєктних умов як фрейму композиторської творчості сучасних митців.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно науково-дослідницького плану Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 2 від 27 вересня 2018 року), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 10 від 30 червня 2022 року).

Мета дослідження – виявити специфіку реалізації художньої індивідуальності італійського композитора Сальваторе Шарріно у горизонті проєктних трансформацій доби поставангарду.

Поставлена мета дослідження передбачає вирішення наступних **наукових завдань:**

- окреслити специфіку застосування поняття «проєкт» у мистецтвознавчому дискурсі, здійснити етимологічний аналіз поняття з метою визначення його іманентних конотацій та виявити специфіку проєктності як характеристики сучасної доби;
- визначити поняття «індивідуальний проєкт» у контексті композиторської діяльності доби поставангарду;

- узагальнити наявний досвід наукового осмислення творчості сучасного італійського композитора С. Шарріно, представлений у вітчизняному та світовому музикознавстві;
- виявити маркери проєктності у творчості С. Шарріно;
- встановити коло адресатів та прагматику присвят творів С. Шарріно;
- з'ясувати ступінь репрезентації творчості С. Шарріно в українському мистецькому просторі та у межах міжнародних фестивальних проєктів;
- визначити інтертекстуальні зв'язки, представлені у творчості С. Шарріно;
- проаналізувати вибрані твори С. Шарріно (п'єсу для голосу з оркестром «Efebo con radio», оперні твори «Vanitas», «Lohengrin», «Luci mie traditrici» та П'ять фортепіанних сонат) у ракурсі проєктності.

Об'єктом дослідження є композиторська творчість доби поставангарду (остання третина ХХ – початок ХХІ століть); **предметом** – реалізація художньої індивідуальності композитора в умовах проєктної діяльності.

Матеріал даної дисертації було обрано у відповідності до завдань дослідження. Його склали партитури та аудіозаписи вибраних творів С. Шарріно різних жанрів (серед них, зокрема, п'єса для голосу з оркестром «Efebo con radio» [241], оперні твори «Vanitas» [245], «Lohengrin» [243], «Luci mie traditrici» [244] та П'ять фортепіанних сонат [240]), у яких яскраво репрезентовано характер творчих пошуків композитора на різних етапах його діяльності, а також партитура твору «Vortex Temporum» Ж. Грізе, залучена з метою вияву контекстуальних зв'язків. Крім того, до аналітичної бази дослідження увійшли авторські тексти С. Шарріно, зокрема, цикл лекцій «Le figure della musica: da Beethoven a oggi» (1998) [242] та збірка есе «Carte da suono» (2001) [239].

У дисертації було задіяно наступні **методи дослідження**:

- *історичний*, спрямований на репрезентацію досліджуваної доби у наукових наративах;
- *історіографічний*, задіяний з метою опрацювання наукових джерел, присвячених досліджуваній тематиці, а також авторських композиторських текстів;
- *компаративний*, який забезпечив виявлення подібності та відмінності явищ, що вивчаються;
- *етимологічний*, що дозволяє реконструювати множинність смислових конотацій аналізованих понять;
- *системний*, залучений на підставі необхідності розглянути творчість С. Шарріно у її цілісності;
- *виконавський*, спрямований на осмислення творчої взаємодії композитора та виконавців, залучених до інтерпретації його творів;
- *метод екстраполяції*, що дозволяє застосовувати у даному дослідженні наукові результати, досягнуті у інших галузях (соціології, філософії, лінгвістиці, проєктному менеджменті тощо).

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці за наступними тематичними напрямками сучасної музикології та суміжних дисциплін: *творчість С. Шарріно* (С. Лаврова [79; 80; 81; 82; 83], М. Angius [167], F. H. Besthorn [176], С. Carratelli [182], М. Cesari [183], А. I. De Benedictis & G. Dotto [186], С. Gay [189], R. Giuliani [190], N. Hodges [198], L. Ivanković [201], М. Lanz [206], Р. Misuraca [214; 215; 216; 217], С. Petracci [220], Р. Somigli [248], G. Thomas [251], G. Vinay [253; 254]); *європейське музичне мистецтво ХХ–ХХІ століть* (Л. Акопян [3], І. Богданова [20], К. Зенкін [51], О. Зінькевич [53], Л. Кириліна [59], О. Овсяннікова-Трель [102], С. Павлишин [105], О. Перейма [106; 107; 108], М. Черкашина-Губаренко [144; 145; 146], Fearn R. [191], R. Taruskin [249]); *музична комунікація та діалог культур* (О. Берегова [17; 18], Ю. Ніколаєвська [100], О. Широкова [155]); *мистецтво*

авангарду та поставангарду (Д. Андросова [4], Д. Голинко-Вольфсон [28], Я. Демиденко [37], М. Катунян & В. Єкимовський [58], О. Маркова [92], Є. Чігарьова [148; 149], В. Чінаєв [150], Р. Bürger [180], Ch. Jencks [202]); *структура музичного тексту* (Л. Акоюн [2], М. Арановський [5], Б. Асаф'єв [7], Г. Косіков [72]); *композиторські практики ХХ століття* (Е. Денисов [38], Ц. Когоутек [61], І. Тукова [128; 129], Ю. Холопов [134; 135; 136; 137; 138; 139], С. Berberian [175], Р. Boulez [179], F. Evangelisti [188]); *художня індивідуальність композитора* (І. Драч [43; 44; 45]); *філософські, лінгвістичні та соціологічні теорії ХХ століття* (М. Бахтін [15], Ю. Лотман [90], С. Кримський [73], Л. Шестов [153], J. Austin [104], G. Bachelard [16], R. Barthes [11; 12; 13; 14; 171], P. Bourdieu [22; 23], J. Derrida [39; 40], U. Eco [159], E. Husserl [33], J. Kristeva [74], J. F Lyotard [210], J. Ortega y Gasset [103], M. Foucault [133]); *проектний менеджмент* (R. Atkinson [169], J. Pollack, J. Helm & D. Adler [223]); *проект та проектність у мистецтві* (К. Давидовський [34], О. Липка [89], Л. Обух [101], В. Сидоренко [121], О. Тадля [162]); *довідникові видання* ([19]; [127]; [131]; [164]; [170]); *етимологічні словники* ([36]; [48]; [57]; [86]; [147]; [160]; [226]); *критичні та публіцистичні матеріали* ([24]; [56]; [97]; [98]; [118]; [178]; [192]; [213]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в музикознавстві:

- запропоновано методологічний підхід до вивчення композиторської творчості останньої третини ХХ – ХХІ століть як проектної практики на основі виявлених маркерів проектності;
- розроблено концепти «проект» у мистецтвознавчому дискурсі та розкрито специфіку поняття «індивідуальний проект» у контексті композиторської діяльності доби поставангарду;
- надано обґрунтування специфіки реалізації художньої індивідуальності італійського композитора С. Шарріно у горизонті проектних трансформацій доби поставангарду.

Уточнено та доповнено:

- дослідження, присвячені італійському музичному мистецтву XX–XXI століть;
- уявлення про діяльність провідних представників італійського мистецтва XX–XXI століть.

Подальшого розвитку набули:

- наукові концепції художньої індивідуальності композитора.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної музики для бакалаврів та магістрів вищих навчальних музичних закладів України, а також як основа для подальших досліджень. На матеріалі дослідження може бути розроблено спеціалізований навчальний курс «Італійська музика XX–XXI століть».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення були публічно оприлюднені в наукових доповідях на сімнадцяти всеукраїнських та міжнародних конференціях: Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (13–14 жовтня 2018 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); VIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (24–25 листопада 2018 року, м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського); Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (22 лютого 2019 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (22–23 березня 2019 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Круглий стіл до Дня науки «Гіпертекст сучасного музикознавства» (17 травня 2019 року, м. Харків); Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному

контенті (пост)сучасності» (31 травня – 2 червня 2019 року, м. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової); Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (4–5 жовтня 2019 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (6–7 листопада 2019 року, м. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Шостий міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (5–6 березня 2020 року, м. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка); I Відкрита звітна наукова конференція Ради молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського (16 травня 2020 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (22–23 жовтня 2020 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (15–18 січня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4–6 березня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17–18 травня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародні Черкашинські читання (10–12 грудня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); III міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–22 травня 2022 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Публікації. Основні результати дослідження опубліковано в п'яти одноосібних наукових працях, з яких три – у наукових виданнях України,

затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство», одна – у зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, двох основних Розділів (вісім підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи складає 244 сторінки, із них 182 сторінки основного тексту. Список використаних джерел налічує 255 позицій, із них 92 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
КРІЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЗАЦІЇ

1.1. Загальна репрезентація доби в історичних наративах

Наукове осмислення історичної доби, що знаходиться на незначній хронологічній відстані по відношенню до дослідника, завжди висуває перед останнім цілий ряд викликів. Безпосередня залученість до історичних, суспільних, культурних, мистецьких *et cetera* процесів, які ще не стали надбанням минулого, та відсутність усталених та загальноприйнятих традицій їх трактування часто стають перешкодою на шляху до неупередженого аналізу та систематизації артефактів культури сьогодення. З іншого боку, гострота сприйняття безпосереднього свідка дозволяє точніше відчувати нюанси епохи, які з плином часу загрожують стати невловимими. Можливо, саме тому для сучасного музикознавства актуальними та симптоматичними стають спроби знайти адекватні пояснення мистецьким явищам останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, які, хоч і є вписаними до загальної парадигми так званої «Нової музики» (*Neue Musik*)¹, навіть на інтуїтивному рівні сприймаються як щось «інше» порівняно із тим, що відбувалося у мистецтві попередніх десятиліть².

До початку 1970-тих років західний музичний авангард із його тотальним оновленням музичної мови та експериментами певним чином вичерпався. Однією із причин цього можна вважати те, що німецький

¹ Поняття «Нової музики» (*Neue Musik*), введене до наукового дискурсу у 1919 році німецьким музикознавцем П. Беккером (Paul Bekker, 1882–1937), охоплює різноманітні течії європейського музичного мистецтва від 1910-х років до сьогодення, для яких характерними є насамперед інноваційні тенденції. Запропоноване П. Беккером поняття *Neue Musik* хронологічно співвідноситься із етапом розвитку академічного музичного мистецтва, який І. Тукова у монографії «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (ХVII – початок ХХІ століття)» характеризує як «некласичний» [129, с. 286].

² Приклади багатоманітності трактувань хронологічних меж модернізму та авангарду як ключових напрямків мистецтва ХХ століття наводить І. Тукова у монографії «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (ХVII – початок ХХІ століття)» [129, с. 311–313].

мистецтвознавець та теоретик авангарду П. Бюргер (Peter Bürger, 1936–2017) назвав «радикальним запереченням категорії індивідуальної творчості»³ [180, с. 51]. «Автоматизація» алгоритмів дармштадтського тотального серіалізму, недетермінованість алеаторики та тяжіння до «написання музики без особистого залучення»⁴ (Л. Беріо) призвели до певного нівелювання ролі художньої індивідуальності композитора. Крім того, далось взнаки внутрішнє протиріччя між ключовим для авангарду процесом пошуку нового, досі небувалого і неповторного, та «тиражуванням» отриманих результатів, внаслідок якого втрачається сам «ген авангардності», нівелюються унікальність й революційність такого роду здобутків. «Безкорисність митця та трансцендентність артефакту», що неминуче перетворюються на байдужість та недоречність, американський музикознавець Р. Тарускін (Richard Taruskin, 1945–2022) називає долею і трагедією «пуристського» авангардного мистецтва [249].

Шляхи, якими пішло академічне музичне мистецтво після кризи авангарду 1950-х–1960-х років, були напрочуд різноманітними. Пишучи про останні десятиліття ХХ століття, Р. Тарускін наголошує, «що всі “стильові періоди” є множинними і домінування тих чи інших тенденцій ніколи не є таким абсолютним чи очевидним, як це неминуче здається в історичних оглядах»⁵ [249, с. 473]. Тому не дивно, що у музичній науці досі відсутній консенсус щодо того, який напрямок прийшов на зміну авангарду та визначив парадигму розвитку музичного мистецтва в останній третині ХХ століття. Більшість мистецьких явищ цього періоду можуть бути розглянуті у фреймі постмодерністської стилістики (Р. Тарускін: «the “postmodern” decades that followed the sixties» [249]) як певної опозиції до радикальних експериментальних пошуків авангарду. Проте помітним залишається й русло

³ «<...> radical negation of the category of individual creation» [180, p. 51]. Тут і далі переклад українською мовою належить автору дисертації, якщо не вказано інше.

⁴ «<...> writing music without being personally involved». Цитовано за: Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Chapter 1. Starting from Scratch. Oxford, 2011 [249].

⁵ «<...> all “style periods” are plural, and that the dominance of trends is never as absolute or obvious as historical accounts inevitably make them seem» [249, p. 473].

течій, що базуються не на запереченні засад авангарду, а на переосмисленні їх у відповідності до запитів нового часу. Серед течій, що так чи інакше розгортаються у руслі авангарду, найбільш послідовним та значущим нам видається поставангард⁶, який історик культури Д. Голинко-Вольфсон поетично називає «полістилістичною мережею культурних реєстрів, текстуальних стратегій, мовних ігор та конвенцій, соціально-ідеологічних кліше й стереотипів», яка «долає поезику авангарду, піддає ревізії його стилістичну рецептуру та оповідальні техніки, але не скасовує повністю, а скоріше асимілює, використовуючи як гральні кубики у своїх багатоступінчастих композиціях» [28].

На відміну від неоавангарду⁷, що маркує післявоєнне європейське й американське мистецтво та співвідноситься із другою хвилею авангарду, та трансавангарду⁸, який декларує вихід поза межі авангарду, поставангард переосмислює пошуки митців-авангардистів, але вже на новому матеріалі та у новій формі, що відповідає викликам епохи. На думку П. Бюргера, мистецтво поставангардного періоду використовує методи, винайдені авангардистами із антимистецькими намірами, у мистецьких цілях⁹. У цьому контексті влучною видається характеристика, надана Ж.-Ф. Ліотаром [210] префіксу «пост-», який, на думку французького філософа-постструктураліста, позначає не стільки рух типу *comeback*, *flashback*, *feedback*, тобто рух повторення чи повернення, скільки певний «ана»-процес¹⁰, тобто процес

⁶ Вважається, що поняття «поставангард» до наукового обігу у 1974 році ввів П. Бюргер у праці «Theorie der Avantgarde» («Теорія авангарду») [180].

⁷ Поняття «неоавангард», що позначає післявоєнне європейське й американське мистецтво, також належить П. Бюргеру [180].

⁸ Термін «трансавангард» (іт. *transavanguardia*, букв. «поза авангардом») було вперше введено у 1979 році італійським мистецтвознавством А. Боніто Олівою (Achille Bonito Oliva, 1939) стосовно до італійських художників. Згодом поняття «трансавангард» увійшло до мистецтвознавчого дискурсу у більш широкому значенні, зокрема, як синонім до постмодернізму. Натомість, українська дослідниця Я. Демиденко у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому філософсько-естетичному дискурсу українського авангардизму, пропонує наступну модель еволюції: «авангардизм (історичний авангард) – неоавангардизм (або «авангард-П») – трансавангард» [37, с. 9].

⁹ «A contemporary aesthetic can no more neglect the incisive changes that the historical avant-garde movements effected in the realm of art than it can ignore that art has long since entered a post avantgardiste phase. We characterize that phase by saying that it revived the category of work and that the procedures invented by the avant-garde with antiartistic intent are being used for artistic ends» [180, p. 57].

¹⁰ ἀνά – префікс грецького походження, що переважно означає рух вгору, повторність, розділення або зворотну дію.

аналізу, анамнезу, аналогії та анаморфози, який перетворює те, що зазнало первинного забуття.

У сучасній музичній науці немає єдиної думки щодо хронологічних меж музичного поставангарду. З одного боку, у музикознавстві прослідковується тенденція до часткового ототожнення поставангарду із перехідним етапом другої хвилі авангарду, що мав місце наприкінці 1950-х років. Так, наприклад, В. Чінаєв, вважає, що «у розгалуженій картині музичного поставангарду точкою відліку став демарш Карлхайнца Штокгаузена та П'єра Булеза, що усунули саму ідею раціонально вибудованої, жорстко структурованої серіальної композиції», та пов'язує старт нової естетичної парадигми, зокрема, із дармштадтськими прем'єрами штокгаузенівської «Klavierstuk XI» (1957) та булезівської Третьої фортепіанної сонати (1957–1963) [150, с. 33]. Згідно з іншим підходом, поставангард, хронологічний маркер початку якого зсувається на кінець 1960-тих років, трактується як синонім до постмодерну і, відповідно, фігурує у якості певної антитези до модерного мистецтва. О. Яковлев та Д. Андросова висловлюють точку зору, згідно якої «епохальний поворот» до поставангарду у музичному мистецтві знаменував вихід у світ «Симфонії» («Sinfonia», 1968) Л. Беріо [162, с. 83]. На наш погляд, поставангардний злом у музичному мистецтві настає передусім у момент переосмислення європейськими та американськими митцями естетичних цінностей авангардної практики. Найактивніша фаза поставангардної парадигми у музичному мистецтві припадає на 1970-ті–1980-ті роки (період, який у дослідженнях С. Павлишин [105] за зразком американських музикознавців визначено як *New Age*), хоча історична доба, під час якої естетика поставангарду знаходить свій безпосередній прояв, не обмежується цим хронологічним відтинком.

Крім того, зміна естетичної парадигми, якої зазнало музичне мистецтво від початку 1970-х років, була багато в чому спричинена не лише його внутрішніми процесами, але і тими тектонічними зрушеннями, які в цей період охопили всю європейську культуру. На зміну структуралізму К. Леві-Строса,

його жорстким бінарним опозиціям та пошукам незмінних символічних структур міфу у руслі «філософії тотожності» прийшли концепції філософів-постструктуралістів (Р. Барта [11; 12; 13; 14; 171], М. Фуко [133], Ж. Дерріда [39; 40], Ж. Бодрійара, Ю. Крістевої [74] та інших) з їх розумінням тексту як певної універсальної категорії, єдиної у своїй множинності. Тракткування постструктуралізму як системи інтердисциплінарних підходів у соціально-гуманітарному та філософському пізнанні дозволило дослідникам віднайти його проєкції і у музичному мистецтві останньої третини ХХ століття (зокрема, постструктуралізму в музиці присвячено один із нарисів монографії Н. Гуляницької [32]).

У останній третині ХХ століття мистецькі процеси пошуку чогось нового, які у мистецтві авангарду результували у побудові певних алгоритмів та, відповідно, повторюваної циклічності, набувають нових якостей, пов'язаних передусім із прагненням до відкритості, подолання герметичності та уникнення тиражування. На наш погляд, подібні пошуки корелюють із властивостями сучасної доби, пов'язаними із її проєктним характером. Проєкт та проєктність, що стали невід'ємною частиною мислення останніх десятиліть, одночасно з цим стають й маркерами поставангардних перетворень, яких зазнало музичне мистецтво від останньої третини ХХ століття до сьогодні. У цьому контексті поставангард постає як трансформація авангарду, який за допомогою імплементації рис проєктності долає замкненість на собі самому.

У горизонталі поставангардних трансформацій може бути розглянуто будь-яке мистецьке явище зазначеного періоду, втім, не кожне з них має неодмінно бути атрибутовано як приналежне саме до поставангардної площини. У даному дослідженні ми спробуємо виявити проєктну специфіку музичного поставангарду на прикладі творчості італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino, 1947) – одного із найяскравіших європейських митців сучасності, чия музика є не лише безпомилково

впізнаваною, але й затребуваною у колі передових світових музичних інституцій.

1.2. Творчість С. Шарріно в об'єктиві музикознавчих досліджень

Розвиток Новітньої музики ХХ століття здебільшого метафорично уявляється як череда «двох великих хвиль» так званих «авангардів»: Авангарду-I (приблизно 1908–1925 роки), основна новація якого була пов'язана з новою парадигмою тональності («атональності»), та Авангарду-II (приблизно 1946–1968 роки), центральна ідея якого полягала у відкритті «нового звуку» [див., наприклад: 136]. Показово, що хронологічні межі другої хвилі авангарду майже точно співпадають із першими двома десятиліттями життя сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino) – від народження (1947) до першого офіційно датованого твору (1967)¹¹. Дитя повоєнної Італії, С. Шарріно разом з іншими представниками свого покоління, народженими у 1940-ві роки європейськими та американськими композиторами М. Монк (Meredith Monk, 1942), Ф. Шенкером (Friedrich Schenker, 1942–2013), П. Етвешем (Eötvös Péter, 1944), Ж. Грізе (Gérard Grise, 1946–1998), Т. Мюраєм (1947), формувався як особистість у період розквіту Авангарду-II. На професійну арену С. Шарріно виходить наприкінці 1960-х, коли більшість композиторів-авангардистів другої хвилі – Л. Ноно (Luigi Nono, 1924–1990), Л. Беріо (Luciano Berio, 1925–2003), П. Булез (Pierre Boulez, 1925–2016), К. Штокгаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Я. Ксенакіс (Γάβνης Ξενάκης, 1922–2001), Дж. Кейдж (John Cage, 1912–1992), Дж. Крам (George Crumb, 1929–2022) – мали непохитний авторитет серед радикально налаштованої мистецької молоді.

С. Шарріно є уродженцем міста Палермо, столиці Сицилії – острова, «де перетиналися шляхи великих цивілізацій Європи та Північної Африки»

¹¹ П Quartetto (Квартет) для струнних (1967). Як вказано на офіційному сайті композитора, твори, написані раніше, він сам вважає учнівськими [235].

[29, с. 141]. Сучасність та старовина тут і досі нерозривно пов'язані між собою. Батьківщина композиторів Алессандро Скарлатті (Alessandro Scarlatti, 1660–1725) та Вінченцо Белліні¹² (Vincenzo Bellini, 1801–1835), Сицилія традиційно вважалася найбільш провінційним та патріархальним регіоном Італії, що стимулювало митців покидати острів та у пошуках кар'єрних перспектив вирушати на північ Італії. Втім, якщо А. Скарлатті та В. Белліні реалізували себе як композитори перш за все у Неаполі (перший став одним із найяскравіших представників неаполітанської оперної школи, а другий саме у Неаполі дебютував як оперний композитор, щоб потім здобути всесвітню славу у Мілані), то географія «творчих мандрів» С. Шарріно розпочинається у Римі із курсів у Академії Санта-Чечилія (Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Хоча подальша діяльність композитора географічно пов'язана здебільшого із містами центральної та північної Італії (Рим, Мілан, Перуджа, Флоренція, Чітта-ді-Кастелло, Сієна), його сицилійське походження час від часу зринає у його творчості (зокрема, у доробку композитора є «Сициліана» для флейти і клавесину¹³, музика до традиційного сицилійського театру маріонеток¹⁴ та оркестровий твір «Languire a Palermo»¹⁵).

Водночас ранній сицилійський контекст став вирішальним для творчого становлення С. Шарріно. Музичний критик Л. Пінцауті (Leonardo Pinzauti), автор біографічного нарису про композитора, що вийшов у додатку

¹² Втім, стосунки В. Белліні із рідним островом не були надто тісними. Британський дослідник-італініст Дж. Феррелл (Joseph Farrell) у праці «Sicily: A Cultural History» зазначає наступне: «У музиці, принаймні в класичній музиці, вона [Сицилія – П. К.] породила лише одного беззаперечного генія, Вінченцо Белліні з Катанії, чії опери, такі, як *I Puritani* або *Norma*, стали частиною стандартного [репертуарного] канону кожного західного оперного театру; втім, він ніколи жив на Сицилії у дорослому віці. Він покинув острів, коли йому було сімнадцять, і не повернувся туди за свого життя. “Батьки міста” проводили кампанію за повернення його тіла, і тепер він похований у великій гробниці в соборі. На його честь названо міський оперний театр, але його стосунки з містом не були близькими» [цит. за: Farrell J. Sicily : A Cultural History. Interlink Pub Group Inc., 2014. P. 4].

¹³ «Siciliano» («Сициліана», 1975) для флейти та клавесину [235].

¹⁴ Музика до лялькової опери «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Жахлива і страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999) [235].

¹⁵ Твір «Languire a Palermo» («Томління у Палермо», 2018) має підзаголовок «Вагнер, останні мелодії» та базується на темі C-dur, що має назву «Tempo di Porazzi» та, вірогідно, була створена Р. Вагнером під час його візиту на Сицилію у 1881–1882 роках.

до Енциклопедії Треккані¹⁶ у 1994 році, писав: «Ймовірно, запал ініціативи, який характеризував шістдесяті роки в Палермо, активному центрі презентації авангарду “Нової музики”, остаточно спрямував його до композиції: після завершення класичних студій Сальваторе вже виступав у програмі Фестивалю сучасної музики Венеційської бієнале (1969) з “Колисковою”, твором, за яким можна було передбачити деякі риси, що характеризують його подальший *modus componendi*¹⁷» [222]. Зрозуміло, що біограф, окреслюючи культурний контекст раннього періоду творчості С. Шарріно, мав на увазі славнозвісні «Міжнародні тижні Нової музики»¹⁸ у Палермо (1960–1968), які у намірах їх засновників А. Тітоне (Antonio Titone, 1934–2013), Ф. Аньєлло (Francesco Agnello, 1931–2010) та П. Е. Карапезци (Paolo Emilio Carapezza, 1937) мали стати італійською відповіддю Дармштадту, точкою відліку в експериментах Бруно Мадерни, Луїджі Ноно та Лучано Беріо. Мистецькі заходи тодішнього Палермо, як зазначають дослідники, «протягом приблизно десяти років виходили на перший план у національних і міжнародних культурних новинах завдяки інноваційним ініціативам, здійсненим у момент особливого експериментального запалу, який перетнув найрізноманітніші сектори сучасної світової культури, не лише музики» [250].

У своїх інтерв'ю С. Шарріно позиціонує себе як композитора-автодидакта [див., наприклад: 178]. Про це також красномовно свідчить перший рядок біографії, викладеної на офіційному сайті¹⁹ композитора, створеному музикознавцем, професором музичної академії у Триєсті (Conservatorio di Musica “Giuseppe Tartini”) Дж. Д’Анжело (Giulio D’Angelo): «Сальваторе Шарріно <...> хвалиться, що народився вільним, а не в музичній

¹⁶ Італійська енциклопедія наук, літератури та мистецтв, або Енциклопедія Треккані (*Enciclopedia Treccani*, або *La Treccani*) – перша та найвідоміша італійська національна енциклопедія, друк якої було розпочато у 1925 році.

¹⁷ З лат.: «спосіб композиції».

¹⁸ Le Settimane Internazionali Nuova Musica.

¹⁹ Salvatore Sciarrino official website: <http://www.salvatoresciarrino.eu>. На офіційному сайті С. Шарріно представлені біографічна інформація, актуальний каталог творів, що постійно оновлюється, дискографія та бібліографія, що включає перелік вибраних наукових та публіцистичних текстів, присвячених творчості С. Шарріно [235].

школі»²⁰ [235]. Цю ж інформацію дублюють сайти інституцій, з якими співпрацює композитор, наприклад, сайт Музичної академії Кіджі (Accademia Musicale Chigiana)²¹, на літніх курсах якої митець викладає композицію [233]. Декларований композитором наратив підхоплюють й дослідники його творчості. «Сальваторе Шарріно мало розповідає про своє життя і лише згадує, що він пройшов довгий шлях самоука, яким він пишається»²², – пише у статті «Ancóra: Variazioni. Franco Evangelisti permutiertes Formdenken bei Salvatore Sciarrino» (2013) німецький музикознавець Ф. Бесторн [176, с. 317]. Втім, біографи С. Шарріно не оминають увагою і той факт, що творче становлення композитора все ж було пов'язане з іменами ряду митців, під опікою яких композитор вдосконалював свою професійну майстерність. Так, у довідковому виданні С. Пфитцингера «Composer Genealogies: A Compendium of Composers, Their Teachers, and Their Students» («Композиторські генеалогії: компендіум композиторів, їх вчителів та їх учнів», 2017) [221] серед вчителів С. Шарріно згадуються сицилійські композитори Т. Бельфйоре (Turi Belfiore, 1917–2005) та А. Тітоне (Antonio Titone, 1934–2013). Останній був одним із ініціаторів проведення вже згаданого музичного фестивалю Нової музики у Палермо [191], свідком і учасником якого також був юний С. Шарріно²³. Приватні уроки композиції у А. Тітоне та Т. Бельфйоре, які С. Шарріно брав у віці дванадцяти років, згодом доповнилися лекціями з історії музики видатного італійського музикознавця Л. Роньоні (Luigi Rognoni, 1913–1986), які майбутній композитор відвідував в університеті свого рідного міста Палермо (Università degli Studi di Palermo) у 1966 році [176, с. 317].

Постать Луїджі Роньоні, одного із найвідоміших італійських фахівців з додекафонії, автора монографії «Експресіонізм та додекафонія» («Espressionismo e dodecafonìa», 1954; у другому виданні «La scuola musicale

²⁰ «Salvatore Sciarrino <...> si vanta di essere nato libero e non in una scuola di musica» [235].

²¹ Accademia Musicale Chigiana official website: <https://www.chigiana.org/en/salvatore-sciarrino/>.

²² «Salvatore Sciarrino berichtet wenig aus seinem Leben und erwähnt lediglich, dass er es für einen Autodidakten weit gebracht habe, worauf er auch stolz sei» [176, s. 317].

²³ Як зазначає П. Мізурака [217], саме під час фестивалних днів *Le Settimane Internazionali Nuova Musica* С. Шарріно мав змогу познайомитися із роботами Ф. Еванджелісті та К. Штокгаузена.

di Vienna», 1966), асоціювалася у сучасників із духом «європейства»: він, як згадує один з засновників «Міжнародних тижнів Нової музики» П. Е. Карапецца, «був набагато більше, ніж музикознавець: філософ-феноменолог, учень Антоніо Банфі²⁴; композитор і музичний організатор, учень і колега Альфредо Казелли²⁵; редактор і засновник журналів та видавництва; кінознавець, засновник і куратор Національного кіноархіву; засновник у 1950 році разом з Альберто Мантеллі²⁶ Третьої радіопрограми RAI²⁷, а в 1955 році – разом з Лучано Беріо, Роберто Лейді²⁸ та Бруно Мадерною – Фонологічної студії RAI у Мілані; режисер театру і кіно; сміливий політичний діяч, антифашист»²⁹ [215, с. 160]. Л. Роньоні був одним із головних героїв європейської культури середини ХХ століття. Його міланський будинок на *Via Plebisciti, 12* відвідували видатні філософи, письменники, художники та композитори: Теодор В. Адорно, Рене Лейбовіц³⁰, Поль Рікер³¹, Ролан Барт, Лавінія Маццуккетті³², Ренато Гуттузо³³, Едуардо Де Філіппо³⁴, Вітторіо Серені³⁵, Бруно Мадерна, Луїджі Ноно. Багатьох із них за рекомендацією Л. Роньоні запрошували проводити семінари у Палермському університеті. Протягом дванадцяти років він викладав і керував там Інститутом історії музики (*Istituto di storia della musica*), продовжуючи проживати в Мілані. «Він приїздив до Палермо приблизно

²⁴ Антоніо Банфі (Antonio Banfi 1886–1957) – італійський філософ, політик, літературний критик, науковець і перекладач.

²⁵ Альфредо Казелла (Alfredo Casella, 1883–1947) – італійський композитор, піаніст та диригент.

²⁶ Альберто Мантеллі (Alberto Mantelli, 1909–1967) – італійський музикознавець та музичний критик.

²⁷ RAI, аббревіатура від *Radiotelevisione Italiana* – італійська суспільна телерадіокомпанія.

²⁸ Роберто Лейді (Roberto Leydi, 1928–2003) – італійський етномузикознавець.

²⁹ «Ma Rognoni era assai più che un musicologo: filosofo fenomenologo, discepolo di Antonio Banfi; compositore ed organizzatore musicale, discepolo e collaboratore di Alfredo Casella; redattore e fondatore di riviste e di case editrici; filmologo, fondatore e conservatore della *Cineteca nazionale*; fondatore nel 1950, assieme ad Alberto Mantelli, del *Terzo programma* radiofonico della RAI e nel 1955, assieme a Luciano Berio, Roberto Leydi e Bruno Maderna, dello *Studio di fonologia* della RAI di Milano; regista teatrale e cinematografico; coraggioso attivista politico antifascista».

³⁰ Рене Лейбовіц (René Leibowitz, 1913–1972) – французький композитор, диригент, педагог та музикознавець, що одним із перших почав популяризувати музику композиторів Нової віденської школи у Франції.

³¹ Поль Рікер (Paul Ricœur, 1913–2005) – французький філософ, поряд із М. Гайдеггером і Г.-Г. Гадамером є одним із провідних представників філософської герменевтики.

³² Лавінія Маццуккетті (Lavinia Mazzucchetti, 1889–1965) – італійська германістка, літературознавиця та перекладачка.

³³ Ренато Гуттузо (Renato Guttuso, 1911–1987) – італійський художник і політичний діяч.

³⁴ Едуардо Де Філіппо (Eduardo De Filippo, 1900–1984) – італійський драматург, актор та режисер.

³⁵ Вітторіо Серені (Vittorio Sereni, 1913–1983) – італійський поет, прозаїк та перекладач.

на двадцять днів кожні два місяці, у період між кінцем жовтня та серединою червня: лише протягом цих восьми місяців в італійських університетах провадиться навчальна та академічна діяльність <...> Він був мандрівником, але його мандри були потрібні, щоб з'єднати таку периферійну столицю, як Палермо, із серцем Європи: він подорожував потягом з Мілану до Неаполя, а далі курсував кораблем між Неаполем і Палермо. Ми часто їздили удосвіта забирати його із порту на нашому маленькому кабриолеті <...>», – пригадував П. Е. Карапецца, із теплотою називаючи Л. Роньоні «il mio maestro» [215, с. 161]. Протягом тижнів, проведених у Палермо, Л. Роньоні давав уроки щодня, крім неділі. Музикознавець любив бути у колі своїх студентів не лише в університеті. «Він часто запрошував нас на обід чи вечерю, – згадує П. Е. Карапецца, – ми ходили гуляти в центр міста, в оперу, на концерти, до моря... Іноді ми разом їздили до Селінунту і Сегести до Вінченцо Тузи³⁶, суперінтенданта³⁷ античності Сицилії, друга і колеги Роньоні, який був також пристрасним археологом. Так навколо нього утворилася спільнота, яку єднало не лише навчання, а й життя, збагачене присутністю інших великих майстрів – його колег та побратимів» [215, с. 161].

У Палермо, куди у 1957 році Л. Роньоні запросили викладати в Університеті, він сприймався як справжня зірка – авторитетний науковець, відомий критик, режисер і популярний радіо-журналіст. Його присутність змінила роль Палермо в італійському культурному ландшафті, перетворивши місто з маргінального осередку на «полюс тяжіння» нового, міста, де проводилися важливі культурні заходи, організовувалися виняткові культурні сезони, які включали виконання музики сучасних композиторів, таких, як А. Казелла, А. Шенберг, Г. Петрассі, Б. Мадерна тощо.

³⁶ Вінченцо Туза (Vincenzo Tusa, 1920–2009) – італійський археолог.

³⁷ Суперінтендант – керівна посада у Міністерстві культурної спадщини та культурної діяльності Італії. Особи, що займають посаду суперінтенданта, відповідають за периферійні офіси, діяльність яких стосується археологічної, архітектурної, ландшафтної, історичної, мистецької, етноантропологічної або архівної спадщини.

У повоєнні часи Л. Роньоні почав використовувати засоби радіо, щоб транслювати сучасний європейський репертуар. «Ми були в стані ейфорії від музичних горизонтів, які розкрилися <...> Маючи на меті сприяти еволюції музичного смаку в усіх напрямках, він, однак, не нехтував традицією XVIII–XIX століть, часто надаючи оновлене прочитання класики. <...> Він поєднував цикл про експресіонізм і додекафонію із циклом про Джоакіно Россіні, закладаючи основи для своїх двох найважливіших майбутніх музикознавчих внесків³⁸», – згадували сучасники Л. Роньоні [215, с. 56].

Жива, творча атмосфера Палермо 1960-х років стала відправною точкою для формування художніх та світоглядних засад С. Шарріно. Занурення у сприятливе творче середовище, тісне практичне знайомство як з новітньою, так і зі старовинною музикою на ранньому життєвому етапі сформували передумови для швидкого усвідомлення композитором власних естетичних уподобань. Відсутність консерваторської музичної освіти С. Шарріно компенсував широким кругозором, феноменальною начитаністю, творчою інтуїцією, щирою зацікавленістю у різних видах мистецтва (окрім музичного, композитор має і художній хист, а також блискуче володіє словом). Пошуки власного шляху у мистецтві митець розпочав досить рано (Ф. Бесторн відмічає, що перше публічне виконання одного із творів С. Шарріно відбулося у 1962 році, коли композитору було лише п'ятнадцять років [176]).

Приналежність С. Шарріно до тієї чи іншої композиторської школи, групи або напрямку визначити досить важко, але, мабуть, найбільший вплив на його композиторське мислення здійснив Ф. Еванджелісті (Franco Evangelisti, 1926–1980), представник італійського післявоєнного музичного авангарду, учасник Дармштадтських курсів нової музики, засновник групи вільної імпровізації *Nuova Consonanza* та один із «піонерів електронної музики» [246, с. 86]. У 1969 році керівництво Академії Санта-Чечилія у Римі запросило Ф. Еванджелісті прочитати експериментальний курс з електронної

³⁸ Поряд із монографією «Експресіонізм та додекафонія» [228], Л. Роньоні є автором монографії «Джоакіно Россіні» [229].

музики, серед слухачів якого був і двадцятидворічний С. Шарріно, який на той час вже дебютував як композитор. І хоча у каталозі шаррінівських творів не так багато зразків електронної музики³⁹, естетичні погляди Ф. Еванджелісті, сконцентровані навколо «акустичної екології» [246, с. 86] та викладені ним у праці «Dal silenzio ad un nuovo mondo sonoro» («Від тиші до нового звукового світу», 1957–1977) [188], справили неабиякий вплив на формування художньої індивідуальності С. Шарріно.

Навчання у Римі та спілкування із широким колом представників мистецької спільноти відкрило перед С. Шарріно можливості для багатовекторної творчої самореалізації. Експерименти із електронною музикою, робота із музикою до театральних вистав, тісна комунікація із виконавцями, вивчення та переосмислення музики інших композиторів від *Ars nova* до сучасності надали унікальний досвід, обумовили формування завжди впізнаваного образу шаррінівської музики.

Сьогодні у композиторському доробку С. Шарріно тринадцять музично-театральних творів⁴⁰, твори для симфонічного та камерного оркестру, твори для інструменту з оркестром, сонати, камерно-інструментальні твори (тріо, квартети, секстет), мініатюри для інструментів *solī* (флейти, фортепіано, кларнету, скрипки, альту, віолончелі, контрабасу, валторни, клавесину), твори для хору та вокального ансамблю, обробки, каденції до класичних концертів та музика до вистав⁴¹. Партитури С. Шарріно регулярно видаються,

³⁹ «Implicor» (1971) для мультимедійної установки, проєкт для однойменної аудіовізуальної інсталяції італійського художника У. Біньярді (Umberto Bignardi, 1935); «La voce dell'inferno» («Голос пекла», 1981) для магнітної стрічки; «Nom des airs» («Ім'я пісень», 1994) для живої електроніки; «Lohengrin 2» (2004), малюнок для звукового саду [235].

⁴⁰ Одноактна опера «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972); зінгшпіль «Aspern» («Асперн», 1978); опера «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1980); натюрморт в одному акті «Vanitas» (1981); невидиме дійство «Lohengrin» («Лоенгрін», 1982–1984); одноактна опера «Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда», 1992); двохактна опера «Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло», 1998); три акти без назви «Macbeth» («Макбет», 2002); сто сцен у шістдесяти п'яти віршах «Da gelo a gelo (Kälte)» («Від морозу до морозу (Холод)», 2006); одноактна опера «La porta della legge» («Ворота закону», 2006–2008); одноактна опера «Superflumina» (2010); двохактна опера «Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)» («Тебе бачу, тебе чую, себе втрачаю (В очікуванні Страделли)», 2017); сцени «Il canto s'attrista, perché?» («Спів приваблює, чому?»), 2019) [235].

⁴¹ Музика до вистави «Orlando furioso» («Несамовитий Роланд», 1969) Е. Сангвінеті за поемою Л. Аріосто; музика до вистави «I bei colloqui» («Добрі бесіди», 1970) А. Пеза; музика до п'єси «All'uscita» (1978) Л. Піранделло тощо.

починаючи із 1969 року [206, с. 76]. У період з 1969 року по 2004 рік цим опікувався міланський видавничий дім *Ricordi*; з 2005 року і по 2021 рік ексклюзивні права на нові твори композитора мало римське музичне видавництво *Rai Trade*⁴² [170, с. 177–179], у каталозі якого (2006) підписання контракту із С. Шарріно назване видатним прикладом нових надбань поряд із публікацією трьох невиданих раніше п'єс «великого Маестро» Л. Ноно [170, с. 6]. У 2022 році С. Шарріно повернувся до *Casa Ricordi* із новими опусами – твором «Una lettera e 6 canti» («Лист та шість пісень») для голосу та шести музикантів, який було вперше виконано у травні цього ж року у Мілані, та оперою «Venere e Adone» («Венера та Адоніс»), прем'єру якої у Гамбурзькій державній опері (Staatsoper Hamburg) заплановано на 2023 рік [185].

Тісний контакт С. Шарріно із виконавцями його творів знайшов втілення не лише на етапі роботи над творами, але й у безпосередній участі композитора в інтерпретаціях своєї музики у якості диригента. Більшість прем'єр музично-театральних та симфонічних творів 1970–1990-х років відбулися під орудою композитора. Крім того, виконавський та організаторський досвід митця дозволив йому у період з 1978 року по 1980 рік очолювати муніципальний театр Болоньї (*Teatro Comunale di Bologna*)⁴³ у якості художнього керівника. У цей період репертуар одного із найбільш «вагнерівських»⁴⁴ оперних театрів Італії складала як традиційні для нього опери Р. Вагнера, В. Белліні, Дж. Верді та Дж. Пуччіні, так і твори сучасних композиторів, як, наприклад, новостворена на той час опера «Le Grand Macabre» Д. Лігеті (Ligeti György, 1923–2006).

С. Шарріно також має значний досвід педагогічної діяльності. Більше двадцяти років композитор присвятив викладанню у музичних академіях

⁴² У 2011 році компанія *Rai Trade* була інкорпорована до групи компаній *Rai (Radiotelevisione italiana S.p.A.)*.

⁴³ Саме цей театр у 2022 році у якості музичної директорки очолила українська диригентка Оксана Лінів.

⁴⁴ У *Teatro Comunale di Bologna* відбулися італійські прем'єри багатьох оперних творів Р. Вагнера: «Lohengrin» у 1871 році, «Tannhäuser» у 1872 році, «Der fliegende Holländer» у 1877 році, «Tristan und Isolde» у 1888 році, «Parsifal» у 1914 році [20].

Мілана (Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi”, 1974–1983), Перуджі (Conservatorio di musica “Francesco Morlacchi” 1983–1987) та Флоренції (Conservatorio di musica “Luigi Cherubini”, 1987–1996). Крім того, у період з 1979 року по 2000 рік він брав участь у проведенні майстер-класів у Чітта-ді-Кастелло, де живе з 1983 року, а також читав лекції у Бостонському університеті [235]. Починаючи із 2013 року С. Шарріно викладає композицію на літніх майстер-класах у Музичній академії Кіджі (Accademia Musicale Chigiana, Сієна), призначених для вдосконалення майстерності професійних музикантів [233]. С. Пфйтцингер у «Композиторських генеалогіях» [221] називає серед шаррінівських учнів композиторів Ф. Карлуччіо (Francesco Carluccio, 1953), М. Пізаті (Maurizio Pisati, 1959), О. Шнеллера (Oliver Martin Schneller, 1966), Дж. ді Б'яно (Giuseppe Di Bianco, 1969), Дж. Манкузо (Giovanni Mancuso, 1970), Д. Ротару (Diana Rotaru, 1981), Х. Стеббінса (Heather Stebbins, 1987) та інших.

Композиторський доробок С. Шарріно із 1990-х років привертає до себе пильну увагу музикознавців та музичних критиків, які характеризують його творчість за допомогою яскравих метафор. Так, «вулканом, який видно здалеку» («a volcano viewed from afar») – очевидна паралель із сицилійською Етною – музику композитора назвав німецький піаніст британського походження Н. Ходжес (Nicolas Hodges) у однойменній статті (1995), яка стала однією із перших публікацій, цілком присвячених С. Шарріно, що позиціонувалася автором як «дороговказ для читачів», мало знайомих із творчістю композитора [198]. У певному сенсі тяжіння дослідників шаррінівської творчості до метафоричних висловлювань спровоковано характером та активністю власних висловлювань композитора. Автор лібрето до більшості власних музично-театральних творів, він також багато пише про музику – свою та інших авторів.

Для музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть подібна практика композиторських вербальних рефлексій та маніфестацій є доволі звичною. Слід лише згадати численні музично-теоретичні праці

П. Булеза⁴⁵, К. Штокгаузена⁴⁶, Я. Ксенакіса⁴⁷, Л. Ноно⁴⁸, Л. Беріо⁴⁹, Д. Лігеті⁵⁰, В. Мартинова⁵¹ та багатьох інших композиторів, літературний доробок яких сформував значний пласт сучасних текстів, присвячених музичному мистецтву. Окремої згадки заслуговують «інтертекстуальні», «паратекстуальні» та «метатекстуальні рефлексії» О. Мессіана (О. Ринденко [120]), зафіксовані у його коментарях, ремарках, літературних програмах та виконавських інструкціях до своїх творів.

Подібна тенденція не оминула й С. Шарріно. Основні музично-теоретичні міркування композитора викладені ним у двох працях: циклі лекцій «Le figure della musica: da Beethoven a oggi»⁵² (1998) [242] та збірці есе «Carte da suono (1981–2001)»⁵³ (2001) [239].

Цикл лекцій «Фігури музики: від Бетховена до сьогодні» (1998), основні ідеї якого були вперше представлені композитором на семінарах «Strutture percettive della musica moderna»⁵⁴ у Реджо-Емілія 1992 року [182], демонструє оригінальну теоретичну концепцію С. Шарріно, сконцентровану навколо перцепції нової – і не лише нової – музики. Композитора не влаштовують загальноприйняті підходи до осмислення музичних творів з точки зору музичної форми, оскільки вони певним чином ізолюють музичне мистецтво від життєвих процесів та явищ. «Ми відчуваємо потребу у важливих інструментах, яких у нас немає, у нових зв'язках. Ми відчуваємо потребу у прямому та глобальному підході до музики, міждисциплінарному

⁴⁵ Трактат «Penser la musique aujourd'hui» («Мислити музику сьогодні», 1963), «Relevés d'apprentis» («Записки підмайстерка», 1966), «Points de repère» («Орієнтири», 1981) тощо.

⁴⁶ «Texte zur Musik» («Тексти про музику», 1963–1970), опубліковані у сімнадцяти томах; статті «...wie die Zeit vergeht...» («... як проходить час...», 1956), «Elektronische und Instrumentale Musik» («Електронна та інструментальна музика», 1958), «Musik im Raum» («Музика у космосі», 1958), «Musik und Graphik» («Музика та графіка», 1959), «Momentform» («Момент-форма», 1960), «Die Einheit der musikalischen Zeit» («Єдність музичного часу», 1961) та інші.

⁴⁷ «Musiques formelles» («Формалізована музика», 1963).

⁴⁸ «Testo – musica – canto» («Текст – музика – мелодія», 1960).

⁴⁹ «Note sulla musica elettronica» («Нотатки про електронну музику», 1957), «Poesia e musica – un'esperienza» («Поезія та музика: досвід», 1959) та інші статті.

⁵⁰ «Neue Notation: Kommunikation oder Selbstzweck?» («Нова нотація: засіб комунікації чи самоціль?», 1965).

⁵¹ «Конец времени композиторов» («Кінець часу композиторів», 2002), «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» («Зона Opus Posth, або Народження нової реальності», 2005).

⁵² «Фігури музики: від Бетховена до сьогодні».

⁵³ «Звукові карти (1981–2001)».

⁵⁴ «Перцептивні структури нової музики».

підході, якщо це можливо»⁵⁵, – пише С Шарріно [242, с. 17]. На думку композитора, будь-яка структура – мистецька, природня тощо – формується за певними загальними абстрактними принципами, деякі з яких автор має на меті визначити та номінувати.

Прагнучи глобалізувати методи пізнання музики, хоча і не претендуючи на вичерпність, С. Шарріно пропонує відмовитися від «академічних термінів та шаблонів, старих ідеологічних упереджень» [242, с. 17]. Натомість він виділяє п'ять композиційних принципів, або так званих «фігур»⁵⁶: процеси акумуляції (*processi di accumulazione*), процеси мультиплікації (*processi di moltiplicazione*), «Маленький Вибух» («*Little Bang*»), генетичні трансформації (*trasformazioni genetiche*) та форми вікон (*la forma a finestra*). Кожну з цих фігур С. Шарріно виявляє не лише у музичних творах, зразках образотворчого і прикладного мистецтва та архітектури різних епох, але й у природних явищах.

Так, процеси акумуляції, що передбачають накопичення енергії під час руху до кульмінаційної точки, композитор ілюструє прикладами картин Дж. Поллока («*Number 1*», 1948, та «*Autumn Rhythm: Number 30*», 1950), скульптур Мікеланджело Буонарроті («*Il Giorno*», надгробок Джуліано Медічі, 1524–1534), музичних творів Л. ван Бетховена (перша частина Дев'ятої симфонії, 1824), Р. Вагнера (пролог до опери «*Золото Рейну*», 1854, та фінал другої дії опери «*Нюрнберзькі мейстерзінгери*», 1867), К. Штокгаузена («*Gruppen*», 1957) та інших. Регулярне періодичне повторювання однорідних елементів, що складає сутність процесів мультиплікації, продемонстроване, серед іншого, на прикладі музики А. Веберна (Шість п'єс для оркестру, № 4, 1909) та Ж. Грізе («*Partiels*», 1975), графіки франко-ізраїльської художниці

⁵⁵ «Sentiamo la necessità di strumenti critici che non possediamo, di nuovi collegamenti. Sentiamo la necessità di un approccio diretto e globale alla musica, un approccio, se possibile, interdisciplinare».

⁵⁶ Поняттю «фігур» у творчості С. Шарріно присвячено дослідження французької музикознавиці Г. Джакко (Grazia Giacco) «*La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*» («Поняття "фігур" у Сальваторе Шарріно», 2001) [194].

та скульпторки К. Хальтер⁵⁷ («Samsa-Kafka», 1979) та архітектури індуїстської імперії Віджаянагари. Фігуру «Маленький Вибух» («Little Bang»), сутність якої С. Шарріно узагальнює як «стратегію несподіванки» [242, с. 68], композитор віднаходить, зокрема, у другій частині Квартету ор. 161 (1826) Ф. Шуберта, фіналі другого акту опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1868) Р. Вагнера, перших тактах третьої дії опери «Богема» (1896) Дж. Пуччіні, першому номері «Kontra-Punkte» для десяти інструментів (1953) К. Штокгаузена та власній Другій сонаті для фортепіано (1983). Фігуру генетичних трансформацій С. Шарріно пов'язує із явищем метаморфозу та асоціює насамперед із музичною формою теми з варіаціями. У якості прикладів композитор наводить твори Л. Бетховена (четверта частина Чотирнадцятого квартету *cis-moll* ор. 131, 1826) та Ж. Грізе («Prologue», 1976), графічні роботи Ф. Бекона⁵⁸ («Три етюди людської голови», 1953), А. Буррі⁵⁹ («Lettere», 1969) та С. Левітта⁶⁰ («Варіації з неповними розімкнутими кубами», 1974), а також переплетіння узорів персидських килимів ХІХ століття. Завершує С. Шарріно свій цикл лекцій формами вікон. «Сучасна людина, можливо, не усвідомлює *множинності точок зору та переривчастості часового виміру* <...>. Проте кожен день сучасна людина живе з цими ідеями, які вплинули на її спосіб мислення»⁶¹, – пише композитор [242, с. 97]. Запропонована ним назва фігур, ключовим поняттям для яких є багатомірність, корелює із назвою однієї з найпопулярніших на сьогодні операційних систем *Windows*, яка дозволяє миттєво перемикатися між декількома «вікнами», одночасно отримуючи інформацію з різних каналів. С. Шарріно вбачає форми вікон у «просторово-часових розривах»

⁵⁷ Клара Хальтер (Clara Halter, 1932–2017) – франко-ізраїльська художниця та скульпторка, авторка «Стіни миру» («Le Mur pour la Paix», 2000) у Парижі.

⁵⁸ Френсіс Бекон (Francis Bacon, 1909–1992) – англійський художник-експресіоніст.

⁵⁹ Альберто Буррі (Alberto Burri, 1915–1995) – італійський художник, представник спадщини сучасного мистецтва Італії, що розглядає живопис та скульптуру як один вид мистецтва, що об'єднує колір, звук, простір, рух і час.

⁶⁰ Сол Левітт (Sol LeWitt, 1928–2007) – американський художник, одна з ключових фігур мінімалізму і концептуалізму.

⁶¹ «L'uomo contemporaneo forse non è consapevole della *molteplicità del punto di vista* e della *discontinuità della dimensione temporale* <...>. Eppure tutti i giorni l'uomo contemporaneo convive con queste idee ed esse hanno influenzato il suo modo di pensare» (курсив С. Шарріно) [242].

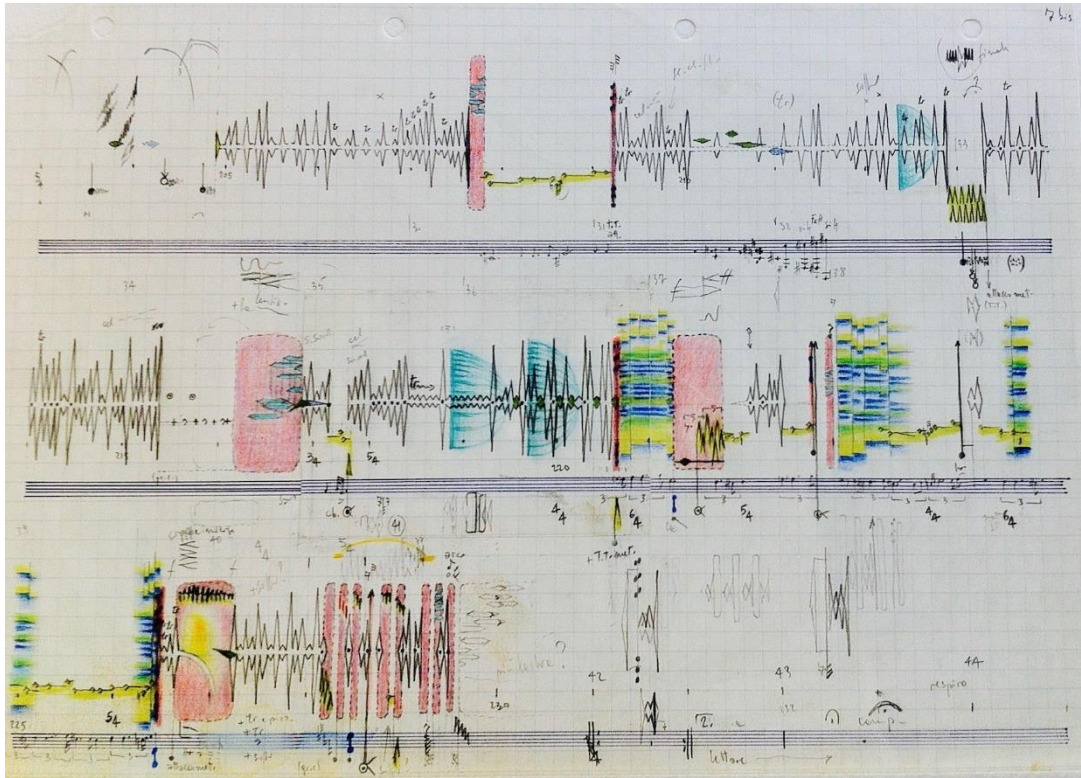
(«discontinuità spazio-temporale»), які відкривають двері до того чи іншого «паралельного виміру» («una dimensione parallela») [242, с. 98–99] та врешті решт руйнують форму твору. Фрагментарність та одночасно з цим гіпертекстуальність як характерні риси мислення та свідомості сучасної людини продемонстровані композитором на прикладі «Humpen» К. Штокгаузена (1967), власного твору «Efebo con radio» (1981) та полотен із прорізами Л. Фонтана⁶² («Concetto spaziale – Attese», 1963).

«Фігури» С. Шарріно – це не стільки альтернативний метод формотворення, скільки спроба виявити міждисциплінарні закономірності, перцептивні моделі, що завдяки візуальним асоціаціям можуть бути зчитані реципієнтом у будь-якому творі мистецтва.

Якщо у праці «Фігури музики: від Бетховена до сьогодні» викладена узагальнена естетично-філософська концепція С. Шарріно, екстрапольована ним на широкий спектр художніх явищ, то збірка есе «Звукові карти» (2001) репрезентує його власну творчість. У збірці представлені шаррінівські коментарі, більш або менш розгорнуті, але завжди метафоричні та влучні, до значної частини творів композитора, написаних між 1981 та 2001 роками. Наполегливе бажання коментувати свою музику видає у С. Шарріно інтерпретатора власної творчості, для якого автопрезентація стає важливим елементом комунікації із виконавцями та слухачами. Авторські описи творів доповнені у збірці прикладами візуальної реалізації композиційного методу митця – так званими діаграмами або «звуковими картами» (П. Мізурака називає їх «візуально-графічними проєктами»⁶³ [217, с. 73]), що являють собою схематичне зображення «руху звукової матерії» [80, с. 31] та дозволяють композитору контролювати форму та співвідношення структурних елементів майбутнього твору.

⁶² Лучо Фонтана (Lucio Fontana, 1899–1968) – італійський художник-абстракціоніст, характерною прикметою творчості якого стали картини із розрізами та розривами, засновник та теоретик спациалізму.

⁶³ «A graphic-visual project».



Нотний приклад 1. С. Шарріно. Діаграма до твору «Morte di Borromini» («Смерть Борроміні») для оркестру та читця (1988).
Джерело: Archivio storico Ricordi. Salvatore Sciarrino – il segno e il suono

Пильна увага до авторського слова композиторів є маркером сучасного музикознавства. Шаррінівські коментарі, представлені як у його теоретичних працях, так і у передмовах до нотних видань та на офіційному сайті композитора, певним чином проливають світло на обставини створення та концепцію того чи іншого твору, а також на загальні теоретичні положення, на які митець спирається у своїй творчості.

Вивчення та видання теоретичних праць С. Шарріно, поряд із працями композиторів Г. Лахенмана (Helmut Lachenmann, 1935), Б. Ферніхоу (Brian Ferneyhough, 1943), Ж. Грізе та В. Ріма (Wolfgang Rihm, 1952) входить до одного із напрямків дослідження теорій музичної композиції ХХ століття під провокативною назвою «Композитор-теоретик – застаріла модель?» («Le compositeur théoricien, un modèle dépassé?»), яке проводять співробітники робочої групи «Аналіз музично-практичної діяльності» наукового відділення Інституту дослідження і координації акустики та музики (IRCAM, Франція) [125, с. 53]. З одного боку, подібний підхід насправді спрощує тлумачення

новітньої музики, але з іншого – певним чином звужує фокус пошуку закономірностей функціонування музичного мистецтва в умовах сучасності. Часом авторські коментарі С. Шарріно лише більше утаємничують композиторський шифр у авторських метафорах та рефлексіях. Складається враження, нібито композитор сам дає підказки щодо предмету обговорення у контексті дослідження власної творчості.

У якості прикладу шаррінівського тексту наведемо його коментар до п'єси для кларнету in B solo «Let me die before I wake» («Дай мені померти, перш ніж я прокинуся», 1982), яка стала об'єктом аналітичного вивчення у статті харківського кларнетиста В. Метлушка [96]. Втім, український дослідник уникає жодної згадки авторського коментаря до даного твору. Це зрозуміло, адже шаррінівський текст не вписується до фрейму загальноприйнятих композиторських ремарок. Далі наводимо текст коментаря італійською мовою та його український підрядковий переклад, виконаний автором даного дослідження:

Let me die before I wake*

È ciò che emerge d'una polifonia in uno stato liquescente, quando le trasparenze assottigliano la percezione, e l'estenua lo sfolgorio dei riflessi – misteriosi legami con le tenebre: ogni briciola di luce ne distilla.

Le soglie della notte, i momenti di marea della coscienza sono i più fecondi per il pensiero. Hanno l'evidenza incorporata di una linea, il cocente nitore dell'orizzonte – presso quei confini allora, richiami lontananti – il pullulare degli echi mentali.

Una mosca percorre il margine dello specchio: è una fiorettatura sull'eternità.

(agosto 1982)

* Da preghiera serale dei bambini, a titolo di un libro clandestino sull'eutanasia.

Дай мені померти, перш ніж я прокинуся*

Ось що виходить із поліфонії в рідкому стані, коли сприйняття прозорості стоншується, та зношуються відблиски відображень – таємничі зв'язки з п'тьмою: кожна крихта світла очищує її.

Пороги ночі, миті вирування свідомості найбільш плідні для роздумів. У них є безтілесна очевидність лінії, пекуча ясність горизонту – вже поблизу цих кордонів, далекі відголоси – безліч уявних відлунь.

Муха пробігає краєм дзеркала: це візерунок на тлі вічності.

(серпень 1982 року)

* З дитячої вечірньої молитви, назва нелегальної книги про еваназію.

У цьому метафоричному тексті сконцентровані важливі тропи шаррінівського вербального висловлювання. Першою чергою, це мультилінгвізм висловлювання, що є характерним як для лібрето музично-

театральних композицій композитора, так і для заголовкових комплексів його творів у цілому (виникає парадоксальне відчуття підкресленої приналежності С. Шарріно до італійської культури та одночасно з цим його занурення до загальноєвропейського та світового культурного контексту).

Suoni multipli (le altezze sono approssimative)
Multiple sounds (the pitches are approximate)
Multipel-Töne (die Höhen sind approximativ)

(normale) (normal) (normal)
tenerio calante (è quasi un MI)
keep it flat (almost an E)
sinkend halten (es ist fast ein E)

dolce sweet
sweet
weich

aspro rough
rough
hart

dolce sweet
sweet
weich

aspro rough
rough
hart

aspro rough
rough
hart

opaco opaque
opaque
dumpf

(normale)
(normal)
(normal)

(stringere molto)
(very tight)
(fest anpressen)

Нотний приклад 2. С. Шарріно. «Let me die before I wake» для кларнету in B solo.
Авторські виконавські вказівки (комбінація аплікатур) та фрагмент партитури.
Copyright © 1982 by BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING S.p.A, Milano

Текст коментаря майже не відкриває завіси над шаррінівськими композиційними методами, окрім вислову «поліфонія у рідкому стані» («d'una polifonia in uno stato liquescente»). Дану метафоричну фразу, вочевидь, можна трактувати як характеристику нетипового для кларнету поліфонічного звучання, що досягається у п'єсі за рахунок застосування мультифонік (або *suoni multipli*) – виконавського прийому гри на духових інструментах, який широко використовували у своїх творах Л. Беріо («Sequenza I» для флейти solo, 1958) та Ф. Еванджелісті («Proporzioni» для флейти solo, 1958). У тексті авторського коментаря до п'єси «Let me die before I wake» подано образний асоціативний ряд, пов'язаний із філософським розумінням життя та смерті, змодельований композитором у своїй п'єсі та описаний ним

за допомогою дихотомій «“світло” – “темрява”» та «“ефемерне” – “вічне”». Характеристики «прозорий», «стоншений», «безтілесний», що у тих чи інших вербальних формах зустрічаються у тексті коментаря, апелюють до звукової естетики творів С. Шарріно, що провокує реципієнтів пильно прислухатися до музичних подій у межах найтихіших динамічних градацій, які, попри свою ефемерність, можуть виявитися «візерунками на тлі вічності». Авторські коментарі С. Шарріно, як своєрідні «жести», що з більшим або меншим ступенем прямолінійності фіксують його інтенції, є важливим елементом саморепрезентації творів композитора.

Поряд із власними висловлюваннями С. Шарріно, що, безперечно, заслуговують на окрему дослідницьку увагу, значну частину сконцентованого навколо творчої постаті митця музикознавчого дискурсу складають праці сучасних музикознавців. Творчість композитора вже близько тридцяти років знаходиться у об’єктиві музикознавчих досліджень науковців зі всього світу. Природньо, що автори перших статей, присвячених С. Шарріно, надавали їм дещо апологічного спрямування та мали на меті не стільки провадити глибинне аналітичне осмислення творчого методу митця, скільки у цілому окреслити естетичні обриси його творчості та познайомити з ними більш широку аудиторію, як, наприклад, згадувана вище стаття Н. Ходжеса «A Volcano Viewed from Afar: The Music of Salvatore Sciarrino»⁶⁴ (1995) [198]. Втім, вже у апологічних працях 1990-х років присутні важливі спостереження, що у майбутньому послугують фундаментом для багатьох наукових концепцій. Такою, зокрема, є стаття Г. Томаса (Gavin Thomas) «The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino»⁶⁵ (1993) [251], у якій сформульовано декілька ключових характеристик шаррінівської творчості. Так, Г. Томас перелічує базові виконавські техніки, що є основою специфічного «звуку Шарріно»

⁶⁴ «Вулкан, який видно здалеку: музика Сальваторе Шарріно» [198].

⁶⁵ «Поетика крайнощів. Гевін Томас представляє видатну музику Сальваторе Шарріно» [251].

(флейтові обертони, мультифоніки, *jet whistle*, *percussive key*, *tongue click*⁶⁶; обертони струнних інструментів, швидке переміщення смичку між положеннями *sul tasto* та *sul ponticello* тощо) і за допомогою яких композитор ніби «перевинаходить» («to reinvent») кожен інструмент. Автор статті підкреслює, що подібні прийоми є для композитора не колористичними ефектами, а органічною основою музичної матерії його творів, та формулює художнє кредо С. Шарріно як «нові відносини з природою та природними звуками», або «Повернення до Природи» («the Return to Nature») [251, с. 194]. Ідеї, закладені у статті Г. Томаса, знайдуть подальший розвиток у ряді досліджень, присвячених натуралістичній концепції та поезиці тиші у творчості С. Шарріно [див.: 79; 83].

Одним із перших до систематизації творчості С. Шарріно звернувся нинішній ректор консерваторії Академії Санта-Чечилія Р. Джуліані (Roberto Giuliani) [190]. У праці «Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia»⁶⁷ (1999) музикознавець зібрав всю наявну на той час інформацію щодо написаних та опублікованих творів композитора, а також записів його творів, виданих на платівках, аудіо- та відеокасетах. Згодом світ побачили декілька монографій, автори яких присвятили свої дослідження різноманітним аспектам наукового осмислення творчої постаті композитора. Так, у 2007 році вийшла монографія італійського диригента та інтерпретатора шаррінівської музики М. Анджіуса (Marco Angius) «Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino»⁶⁸ (друге видання праці було опубліковане у 2020 році) [167], автор якої на прикладі ряду творів композитора досліджує логіку композиційних процесів, що відбуваються у його творчості, залучаючи

⁶⁶ *Jet whistle* (з англ. «реактивний свист») – прийом гри на дерев'яних духових інструментах, що передбачає сильну та гучну атаку; *percussive key* (з англ. «ударний клапан») – прийом гри на дерев'яних духових інструментах, що передбачає використання клапанів як джерела звуків ударного характеру та досягається шляхом сильного натискання на один або декілька клапанів без вдихання повітря; *tongue click* (з англ. «клацання язиком») – прийом гри на дерев'яних духових інструментах.

⁶⁷ «Сальваторе Шарріно. Каталог творів – Музика та тексти – Дискографія – Настрографія – Відеографія – Бібліографія».

⁶⁸ «Як наблизитися до тиші. Музика Сальваторе Шарріно».

власний досвід інтерпретації оркестрових та музично-театральних творів С. Шарріно.

Загалом поняття «тиші» («il silenzio», «a silence») у якості характеристики одного із принципів музичної естетики С. Шарріно часто виноситься музикознавцями до назв відповідних досліджень. Так, «звук», «тиша» та «слухання» декларуються сицилійським музикознавцем П. Мізуракою (Pietro Misuraca) у його монографії «Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi»⁶⁹ (2018) [214] у якості ключових концептів творчості композитора, який має на меті подолання як традиційних прийомів звуковидобування, так і звичних способів звукосприйняття, вибудовуючи власну модель перцепції музики. Показово, наскільки корелює метафоричне звання «музикант-алхімік» («un alchimusico») [216], яким П. Мізурака наділяє С. Шарріно, із висловом «зачарування звуку» («l'incantesimo del suono»), за допомогою якого творчість композитора характеризують у своїй статті (2017) науково-дослідний керівник Фонду Пауля Захера А. де Бенедіктіс (Angela de Benedictis) та колишній директор історичного архіву видавництва *Casa Ricordi* Г. Дотто (Gabriele Dotto) [186].

Творчий доробок С. Шарріно регулярно стає об'єктом вивчення у межах пошукового музикознавства. Доволі значний пласт дисертаційних досліджень, присвячених творчості італійського композитора, належить дослідникам-виконавцям, які у наукових працях узагальнюють власний практичний досвід інтерпретації шаррінівських творів. Такою є, зокрема, дисертація «Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: *Luci mie traditrici* e *Lohengrin*»⁷⁰ (2005) [189] італійської співачки К. Гай (Carola Gay), присвячена дослідженню особливостей драматургії оперних творів С. Шарріно. Дослідниця, яка прийшла до вивчення творчості С. Шарріно

⁶⁹ «Звук, тиша, слухання. Музика Сальваторе Шарріно від шістдесятих років до сьогодні».

⁷⁰ «Дзеркало у дзеркалі. Драматургія та вокал у двох операх Сальваторе Шарріно: “Luci mie traditrici” та “Lohengrin”».

через виконання його творів⁷¹, аналізує шаррінівські опери «*Luci mie traditrici*» («Моє зрадливе світло», 1998) та «*Lohengrin*» («Лоенгрін», 1982) з точки зору взаємодії слова і музики та інтонаційної специфіки вокальних партій. Крім того, К. Гай висловлює цікаву гіпотезу щодо драматургічного співвідношення аналізованих творів, припускаючи, що вони можуть бути трактовані як віддзеркалення один одного.

Низку виконавських робіт продовжує дисертація «*Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto*»⁷² (2010) [206] американської флейтистки М. Ленц (Megan R. Lanz), у якій досліджено стильову специфіку творчості С. Шарріно на прикладі творів для флейти, що широко представлені у творчості композитора. Дослідниця приділяє пильну увагу проблемам нотації та технічних виконавських прийомів, а також пропонує розглядати свою роботу як своєрідне «керівництво для виконавців» («a performer's guide») [206, с. 32]. Окремий розділ дослідження М. Ленц присвячено проблемі тиші як компоненту музичного мистецтва загалом та стилю С. Шарріно зокрема. Намагаючись проаналізувати точки взаємодії шаррінівської музики та слухацької уваги, дослідниця доходить висновку, що динамічна драматургія є для композитора важливим важелем впливу на реципієнтів його творів: «Шарріно як створює, так і порушує тишу. У цьому сенсі Шарріно вдається не лише висвітлити красу тиші для слухачів, а й успішно наново винайти вплив гучної динаміки – того, що було майже втрачено у епоху постійно зростаючої потужності музики»⁷³ [206, с. 8]. Серед основних компонентів шаррінівського стилю М. Ленц називає «тишу, нетрадиційні звучання, складність та витонченість» («silence, unconventional sounds, complexity, and subtlety») [206, с. 19]. Втім, порівнюючи партитури С. Шарріно із партитурами Б. Ферніхоу, дослідниця відмічає, що, на відміну

⁷¹ Зокрема, ще під час навчання у консерваторії К. Гай брала участь у виконанні лялькової опери «*Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria*» С. Шарріно [189].

⁷² «Тиша: дослідження стилю Сальваторе Шарріно через “*L'opera per flauto*”».

⁷³ «Sciarrino both creates and disrupts silence. In this sense, Sciarrino not only illuminates the beauty of silence for the listener, he successfully reinvents the impact of loud dynamics, something that has been almost lost in an era of increasingly powerful music».

від представників напрямку «нової складності», твори яких *a priori* майже неможливо виконати у повній відповідності до їх екстремально деталізованої нотації, італійський композитор передбачає, що його композиції будуть виконані у відповідності до всіх позначень та ремарок, оскільки їх технічна складність є не самоціллю або окремим засобом виразності, а лише інструментом для досягнення визначеного звукового результату.

Через певну опозицію до творчості Б. Ферніхоу вибудовує власне бачення композиторського доробку С. Шарріно й італійський флейтист та музикознавець М. Чезарі (Matteo Cesari). Його дисертаційне дослідження «*Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans L'orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough*»⁷⁴ (2015) [183] присвячене специфіці інтерпретації часу у творах двох сучасних композиторів. Як і багато інших музикознавців, М. Чезарі, аналізуючи творчість С. Шарріно, спирається на запропоновану композитором типологію «фігур» та виявляє у флейтовій п'єсі «*L'orologio di Bergson*» («Годинник Бергсона», 1999) реалізацію шаррінівської «форми вікон». Дослідник аналізує сонорний матеріал творів, порівнює різні виконавські інтерпретації та намагається виявити структурну функцію часу у композиціях С. Шарріно та Б. Ферніхоу. Окрім цього, у роботі М. Чезарі раз у раз зринає питання важливості двосторонньої взаємодії між композитором та виконавцем, яка впливає не лише на інтерпретаційне прочитання твору, але й на формування особливого композиторського тезаурусу. «Для Шарріно це означає спершу асиміляцію інструментальної мови, а потім і розвиток власної, абсолютно індивідуальної музичної мови»⁷⁵, – відмічає дослідник [183, с. 253].

Окремим ракурсом наукових розвідок, присвячених творчості С. Шарріно, постає її історико-стильова атрибуція. У науковому фокусі дисертаційних досліджень музичні пошуки С. Шарріно часто асоціюються

⁷⁴ «Розшифруйте годинники. Інтерпретація часу у “*L'orologio di Bergson*” Сальваторе Шарріно та “*Carceri d'Invenzione IIb*” Брайана Ферніхоу».

⁷⁵ «Pour Sciarrino ça se traduit dans l'assimilation du langage instrumental et, ensuite, dans le développement d'un langage musical totalement personnel».

із естетичною парадигмою постструктуралізму 1970-х–1980-х років. Так, саме у поле музичного постструктуралізму вписує творчість С. Шарріно італійський дослідник К. Каррателлі (Carlo Carratelli), автор праці «L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"»⁷⁶ (2006) – одного із найбільш фундаментальних досліджень, присвячених творчості С. Шарріно [182]. За К. Каррателлі, музичний постструктуралізм, на відміну від модернізму та структуралізму, у центрі яких були відповідно твір як об'єкт та метод як метаоб'єкт, переносить фокус своєї уваги на реципієнта як на ключового суб'єкта мистецької комунікації. Саме з цим музикознавець пов'язує появу нового типу композитора – «композитора-шукача» («il compositore-ricercatore»), подвійна компетенція якого передбачає винахід особливого сприйняття музики та реалізації відповідної перцептивної стратегії у своїй творчості. К. Каррателлі характеризує шаррінівський творчий метод за допомогою терміну «екологія слухання» («l'ecologia dell'ascolto») та у якості одного із найважливіших атрибутів музики С. Шарріно називає її «прагнення до спілкування» («il ambire a comunicare»).

Започаткований К. Каррателлі ракурс осмислення творчості композитора запозичує російська дослідниця С. Лаврова [79]. У своєму дисертаційному дослідженні (2016) вона пропонує розглянути проєкції основних концептів постструктуралістської філософії в музиці постсеріалізму на прикладі творчості С. Шарріно та Г. Лахенмана. Спираючись на теоретичні положення, викладені С. Шарріно у його працях «Carte da suono» та «Le figure della musica», дослідниця осмислює творчість композитора через теорію концепту як інструменту аналізу філософсько-музикознавчого дискурсу. С. Лаврова виділяє концептуалізовані параметри музики постсеріалізму («звук», «час», «простір» та «композиційна структура») та на їх основі вибудовує «концептосферу» шаррінівської творчості, яка, на думку

⁷⁶ «Інтеграція естетичного до поетичного в постструктуралістській музичній поетиці. Справа Сальваторе Шарріно, "композиція слухання"».

дослідниці, складає основу його індивідуального авторського методу композиції. Поняття концепту дослідниця розглядає у якості «ідеї або смислового згустку», головною функцією якого є «здійснення смислового обміну між різними гуманітарними сферами» [79] (для порівняння, українська дослідниця В. Марік у своєму дисертаційному дослідженні визначає концепт як «образ, що став текстом» [91]). Створена на основі дисертації монографія [79] та численні статті [див., наприклад: 78; 82; 83] С. Лаврової доповнюються розвідками, присвяченим проблемам естетичного осмислення музичної композиції (Н. Петрусьова [111]), феномену *niente* (І. Сніткова [123]), співвідношенню «свого» та «чужого» (М. Кузнецова [75]) в музичному доробку С. Шарріно.

Можливість розрізнити новий композиторський «голос» С. Шарріно спровокувала включення творчої постаті композитора до сфери зацікавленості українських музикознавців. Хоча про існування спеціальних вітчизняних досліджень, присвячених творчості композитора, нам наразі не відомо, творчість композитора почала поступово входити до українського музикознавчого дискурсу ще від початку 2000-х років. Першою чергою дослідницька оптика вітчизняних науковців була спрямована на оперну творчість композитора. У цьому можна вбачати відображення певного «іміджу» С. Шарріно як оперного композитора, що сформувався до початку XXI століття завдяки ряду помітних прем'єр на сценах міланської *Piccola Scala*, венеційського *Teatro La Fenice*, штутгартського *Staatstheater* тощо. Однією із перших в українському музикознавстві до наукового осмислення творчості С. Шарріно у зазначеному ракурсі звертається О. Перейма [107]. Вивчаючи основні тенденції і напрямки розвитку італійської опери XX століття, музикознавиця у своєму дисертаційному дослідженні (2007) не оминає увагою і музично-театральні твори С. Шарріно, які, за її висловом, «якщо і не переважають кількісно, все ж є вершиною <...> творчих здобутків»

композитора⁷⁷. О. Перейма розглядає творчість С. Шарріно та його сучасників у контексті стильових трансформацій оперного жанру другої половини ХХ століття, серед яких виділяє «авангардову», «“традиційну”» та «постмодерністичну» опери [107, с. 11]. Оперну творчість С. Шарріно дослідниця відносить до сфери «постмодерністичної опери», характерними ознаками якої, на її думку, є «відродження широкої комунікативної функції мистецтва, підкреслене заперечення новизни, відмова від пошуків нових технік, нових виразових засобів» [107, с. 12–13]. О. Перейма розрізняє два основні напрямки розвитку італійської «постмодерністичної опери». За спостереженням дослідниці, оперні твори С. Шарріно (поряд із операми С. Буссотті та А. Коргі) «частково продовжують лінію експериментальної опери авангарду і, разом з тим, природно включаються в контекст постмодерністичного еkleктизму та полістилістики», на протигагу «неоромантичному» напрямку «постмодерністичної опери» (творчість Л. Ферреро) та його «неоекспресіоністичному» варіанту (творчість Дж. Сінополі), представники яких «у перегляді попередніх стилів і технік віддають перевагу формам, засобам та образним сферам романтизму» [107, с. 13]. Розглядаючи шаррінівські оперні твори 1970-х – початку 1990-х років⁷⁸, серед фундаментальних елементів музичної мови композитора О. Перейма виділяє «тембр, котрий є основним фактором формотворення», та «пріоритет чисто музичного компоненту, часто символічного характеру» [107, с. 73]. Дослідниця влучно акцентує увагу на певних рисах творчості С. Шарріно, проте у фокусі її дослідницької оптики природно опиняється не стільки художня індивідуальність композитора, скільки стильова типологія його оперної творчості у площині еволюції італійської опери ХХ століття.

Ім'я С. Шарріно як оперного композитора фігурує і у монографії «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» (2020) О. Берегової [17].

⁷⁷ Дане твердження О. Перейма справедливо відносить до творчості не лише С. Шарріно, але й ряду провідних італійських композиторів ХХ століття, таких, як Ф. Маліп'єро, Л. Даллап'єкола, Л. Ноно, С. Буссотті.

⁷⁸ «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972), «Aspern» («Асперн», 1978), «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1979), «Lohengrin» («Лоенгрін», 1984) та «Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда», 1991).

Здійснюючи огляд авторських визначень музично-сценічних творів ХХ та ХХІ століть, дослідниця поряд із «музичним театром» Б. Ланга та «azione musicale» Л. Беріо згадує запропоноване С. Шарріно жанрове визначення «azione invisibile»⁷⁹ як таке, що відображує власну філософську концепцію композитора [17, с. 79–80], яка, втім, не є зконкретизованою на сторінках праці.

Оперу С. Шарріно «Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло», 1998), а точніше, її інтерпретацію на сцені Штутгартської опери у 2020 році, побіжно згадує О. Соломонова у статті «Інтерпретаційний контент модерного музичного театру: портрет у стилі ad libitum» (2021). Дослідниця акцентує увагу на тому, що принцип «корпорації з творами великих шляхом їх оновлення й очуднення», якого дотримується інтендант Штутгартської опери Віктор Шонер (Viktor Schoner), реалізується зокрема завдяки контрастному зіставленню «культової» опери «Cavalleria rusticana»⁸⁰ П. Масканьї та «модерної» опери «Luci mie traditrici» С. Шарріно, що прозвучали в один вечір у межах подвійної прем'єри [124, с. 147]. І хоча у вищеназваній статті у фокусі уваги дослідниці опиняється зовсім інший оперний проєкт, реалізований *Staatsoper Stuttgart*⁸¹, інтендантське рішення поєднати у межах одного вечора сконцентровані навколо теми вірності та зради оперу сицилійця С. Шарріно та оперу П. Масканьї, сюжет якої розгортається на Сицилії, також заслуговує на дослідницьку увагу.

У наукових працях українських дослідників знаходить відображення і камерно-інструментальна творчість С. Шарріно. Так, детальний аналіз згадуваного вище шаррінівського твору «Let me die before I wake» для кларнету solo (1982) пропонує у своїй статті «Традиція і новаторство

⁷⁹ Дане жанрове визначення було запропоноване С. Шарріно до опери «Lohengrin» («Лоенгрін») для солістки, інструментів та голосів (1984). О. Берегова, як і О. Перейма, перекладає «azione invisibile» як «невидима дія» [17, с. 79]. У нашому дослідженні ми користуватимемося варіантом перекладу «невидиме дійство», що, на наш погляд, більшою мірою відповідає природі даного жанрового визначення.

⁸⁰ Оперу «Cavalleria rusticana» П. Масканьї було представлено у новій камерній версії, автором якої став молодий німецький композитор С. Шваб (Sebastian Schwab, 1993).

⁸¹ Мова йде про проєкт «Борис» (2020), який поєднав оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського у першій авторській редакції (1869) та оперу «Час секунд-хенд» сучасного композитора С. Невського [124].

в п'єсах для кларнета solo композиторів ХХ століття» (2017) представник харківської кларнетової школи В. Метлушко. У фокусі уваги науковця опиняється передусім виконавський аспект. Розглядаючи задіяні композитором прийоми звуковидобування (використання акордової техніки, поєднання послідовностей мультифонік) та специфіку реалізації темброво-фонічних можливостей інструменту у наразі єдиному творі С. Шарріно для кларнету solo, В. Метлушко підкреслює, що «від майстерності інтерпретатора багато в чому залежить розкриття незвичайних звукообразних уявлень композитора»⁸² [96, с. 424]. Це твердження цілком справедливе не лише у контексті аналізованого твору, а й всієї шаррінівської творчості. Успіхом, яким музика С. Шарріно користується сьогодні у світі, композитор не у останню чергу завдячує її інтерпретаторам – піаністу М. Полліні, скрипалю С. Аккардо, співакці Д. Луміні та ряду інших конгеніальних митцю виконавців.

Фактори звуковидобування стають ключовим – хоча й у іншому, теоретичному аспекті – і для спроби осмислення творів С. Шарріно, запропонованої І. Туковою у монографії «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття)» (2021). Прикладом втілення характерної для музики ХХ століття «звукопошукової тенденції», спрямованої на розробку оригінальних акустичних утворень, дослідниця називає шаррінівські «Sei Quartetti Brevi» для струнних («Шість коротких квартетів», 1967–1992) [129, с. 179–180]. Аналізуючи Перший квартет, І. Тукова насамперед звертає увагу на «спосіб звукоутворення кожної синтаксичної одиниці», без усвідомлення реального акустичного результату якого, на її думку, неможливе коректне розуміння шаррінівської партитури. У своїй монографії музикознавиця також згадує «Sei capricci» («Шість капричіо», 1976) для скрипки solo С. Шарріно як зразок твору, у якому

⁸² «...от мастерства интерпретатора во многом зависит раскрытие необычных звукообразных представлений композитора».

«прийом звуковидобування або спосіб артикуляції стає імпульсом для цілісної композиції» [129, с. 363].

Узагальнюючи, можна зазначити, що у світовому музикознавстві спостерігається певна спадкоємність ракурсів дослідження творчості С. Шарріно⁸³. Досить часто основою наукових концепцій дослідників творчості композитора стають його власні теоретичні праці, хоча існують й дослідження, у яких з ряду причин наявність авторського слова не береться до уваги.

У значній частині існуючих на сьогодні наукових праць ми можемо спостерігати – декларовані чи ні – спроби осмислення творчої постаті С. Шарріно шляхом зіставлення його з іншими композиторами. Сучасне музикознавство, намагаючись осягнути унікальність художньої індивідуальності композитора, робить спроби розглянути його творчу постать у ряді йому подібних. Показовою в цьому плані є назва монографії С. Лаврової «Сальваторе Шарріно та інші. Нариси про італійську музику кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2019). Невідкладно постає закономірне питання: хто ж вони, ті «інші», що опиняються «під однією обкладинкою» із С. Шарріно принаймні у наукових розвідках музикознавців? У згаданій монографії до числа «інших» включені італійські композитори більш молодого покоління, а саме Ф. Ромітеллі (Fausto Romitelli, 1963–2004), Л. Франческоні (Luca Francesconi, 1956) та П. Біллоне (Pierluigi Billone, 1960). Творчість всіх чотирьох названих композиторів, на думку дослідниці, характеризується «різноманітністю творчих установок та одночасно спільністю концептуальних витоків» [80, с. 211]. Натомість, у її ж дисертаційному дослідженні (2016) уявним *vis-à-vis* С. Шарріно стає німецький композитор Г. Лахенман, засновник методу «інструментальної конкретної музики». На відміну від Г. Томаса, який у присвяченій творчості С. Шарріно статті згадує Г. Лахенмана як «композитора, що найбільше його

⁸³ Розглядаючи різноманітні аспекти творчості композитора, дослідники зазвичай уникають спроб періодизації його творчості, що цілком виправдано стосовно митця, який досі продовжує працювати.

(С. Шарріно – *П. К.*) нагадує»⁸⁴ [251, с. 196], С. Лаврова констатує кардинальні відмінності у естетичних світоглядах двох митців. Попри це, дослідниця вбачає у їх творчості наявність спільних концептів, успадкованих від постструктуралістської філософії, на основі яких і вибудовує свій порівняльний концепт-аналіз композиторських стратегій.

Предметний фокус кожного із дослідників провокує віднаходити власні (іноді полярні по відношенню один до одного) асоціативні зв'язки. Так, затребуваність музично-театральних творів композитора дозволяє А. Єфіменко включити його до кола «визнаних сучасних західноєвропейських оперних композиторів» [49, с. 187], згадуючи ім'я митця поряд з іменами Ф. Гласса (Philip Glass, 1937), К. Сааріаго (Kaija Saariaho, 1952), А. Раймана (Aribert Reimann, 1936), В. Ріма (Wolfgang Rihm, 1952), Дж. Бенджаміна (George Benjamin, 1960), Дж. Адамса (John Adams, 1947), Й. Відманна (Jörg Widmann, 1973) та О. Нойвір (Olga Neuwirth, 1968), у той час як дослідники-флейтисти – М. Чезарі [183] та М. Ленц [206] – не можуть оминати порівняння шаррінівської творчості із творчістю Б. Ферніхоу.

Усі ці зіставлення мають сенс і достатньою мірою обґрунтовані авторами досліджень. Втім, вони налаштовані лише на певну площину творчої індивідуальності композитора. Багатоманітність уподобань митців, до порівняння з якими С. Шарріно виявляється залученим та асоціації з якими викликає, можуть спровокувати хибні підозри у певній еклектичності його творчості. Однак проти цього свідчить сама шаррінівська музика, завжди впізнавана та така, що, попри її різноманітність, вочевидь не є результатом творчості композитора «тисячі та одного стилю».

На наш погляд, незважаючи на множинність дієвих підходів до вивчення творчості С. Шарріно, ключ до його композиторської індивідуальності досі не знайдено. Першою чергою, адекватного наукового осмислення потребує актуальність творчості С. Шарріно, що полягає не лише у затребуваності

⁸⁴ «<...> the composer he most obviously resembles».

музики композитора серед виконавців та слухацької аудиторії, але й у тому, наскільки вона резонує із світосприйняттям сучасників. Шаррінівська музика цілком звільняється як від ідеологічної «заангажованості», що була характерна для італійських композиторів «покоління Дармштадта», зокрема, Л. Ноно, так і від «диктатури авангарду», яка, за висловом Р. Щедріна, «негативно позначилася насамперед на відносинах слухачів та композиторів» [118]. Питання ж щодо того, на яких підвалинах базується художня індивідуальність С. Шарріно, закладена в першу чергу у музиці, а не у його словах, поки залишається відкритим.

Безперечно, творчість С. Шарріно цілком виправдано може бути розглянута із застосуванням будь-якої дослідницької оптики. Втім, на наш погляд, у творах митця немає ані ресентименту та агресії («resentment and aggression»), які, на думку Р. Тарускіна [249], необхідні кожному авангардному митцю, ані підкреслених іронії, гри масок та загравання з поп-культурою, характерних для постмодерністського мистецтва. Тому у даному дослідженні ми спробуємо розглянути художню індивідуальність композитора у координатах поставангарду, а його творчість – як приклад проєктної практики.

1.3. Проєктна практика у музичному мистецтві: поле осмислення

Важливим завданням сучасного музикознавства видається спроба сформувати уявлення про художню індивідуальність композитора, яка у сучасних умовах отримує новий онтологічний статус. Як зазначає музикознавиця І. Драч, у музичному мистецтві ХХ століття музичний твір як окрема, автономна композиція «перестає сприйматися єдино можливим продуктом композиторської діяльності» [45, с. 46]. На думку дослідниці, у цей час музична структура втрачає самоцінність; натомість, композиторів тепер цікавить процес її відтворення у процесі комунікації. Тепер композитор, створюючи не лише текст, але й контекст, «продукує ідеї, які реалізуються не в опусах – детально відшліфованих у всіх деталях музичних творах,

а у «авторських проектах»» [45, с. 46]. І. Драч підкреслює, що композитор не втрачає власної суб'єктності, а отже мова не йде про констатовану Р. Бартом «смерть автора». Трансформації зазнає лише тип вияву художньої індивідуальності митця, якого можна визначити як «автора музичних проєктів, який репрезентує народження принципово іншого, порівняно з “культурою музичного твору”, типу культури» [45, с. 47].

У наш час термін «проєкт» фігурує у повсякденному житті дуже часто (у медіа, науковій літературі, на афішах тощо), тому сприймається як дещо звичне та *a priori* зрозуміле. Проєктні методи застосовуються у навчанні, управлінській діяльності та у ряді інших життєвих сфер. Сучасний мистецький простір України також нерозривно пов'язаний з існуванням різноманітних проєктів, до яких можна віднести широкий діапазон форм мистецької діяльності: окремі концерти та цикли концертів, фестивалі, лекції, вистави, створення музичних творів, виставки, видання аудіозаписів тощо. Все вищеназване дозволяє говорити про проєктність як особливу якість сьогоденного часу. Існує множина визначень поняття «проєкт», що стосуються міждисциплінарних практик. З одного боку, всі вони є різними з точки зору висвітлюваних ними аспектів поняття, з іншого – потребують певного узгодження між собою.

1.3.1. Етимологія поняття «проєкт»

Іншомовне походження поняття «проєкт»⁸⁵ зумовило непростий шлях його засвоєння та закріплення у сучасній українській мові. Необхідність виявлення максимально можливої кількості конотацій даного поняття, обумовлена завданнями даного дослідження, змушує першою чергою звернутися до його етимології.

⁸⁵ Термін «проєкт», що є словом іншомовного походження, вживається у даному дослідженні у варіанті Українського правопису 2019 року [131]. За Правописом 2019 року (§ 126) звук [j] звичайно передається відповідно до вимови іншомовного слова буквою «й», а в складі звукосполучень [je], [ji], [ju], [ja] буквами «є», «ї», «ю», «я»: відповідно, «проєкт». Усі цитовані джерела, у яких використовується інший правопис, цитуються зі збереженням оригінальної орфографії першоджерела.

Аналіз ряду етимологічних словників з точки зору походження терміну «проект» виявляє певні протиріччя, які, тим не менш, не заважають лінгвістам дотримуватись спільної думки щодо латинського походження даного слова. Українське слово «проект» у його сучасному значенні має еквіваленти у інших європейських мовах як слов'янської, так і балтійської, германської та романської груп індоєвропейської мовної сім'ї. Так, у «Історико-етимологічному словнику сучасної російської мови» (1999) П. Черних у статті «Проект» подано перелік (як нам видається, неповний, що обумовлено специфікою структури словникової статті) генетичних відповідників з мов слов'янської групи (укр. *проект*; блр. *праект*; болг. *проект*; чеськ. *projekt*; польськ. *projekt*) та мов германської та романської груп індоєвропейської мовної сім'ї, що мають спільне значення та походження (нім. *Projekt*, п.; англ. *project*; фр. *projet*, m; іт. *progetto*; ісп. *proyecto*) [147, с. 70], на які ми будемо спиратися у межах етимологічного аналізу як на генетичне гніздо. З метою виявлення ареалу поширення даного слова спробуємо окреслити генетичне гніздо слова «проект» більш детально, виявивши усі мови, у яких відповідне за значенням слово має спільний з іншими латинський корінь. Так, до вищенаведеного переліку можна додати: албан. *projekti*; босн. *projekat*; латис. *projektu*; лит. *projekta*; нід. *projecteren*; норв. *prosjekt*; порт. *projeto*; рум. *proiect*; серб. *projekat*; угор. *projektet*.

У згадуваному вище історико-етимологічному словнику П. Черних «проект» визначається як «план, задум здійснення, проведення певного нововведення, підприємства», а також як «попередній текст документа». Першоджерелом даного слова вказується латинське слово «*prōjectus*», що перекладається автором словника як «витягування», «витягнуте положення» (від «*prōjicio*» < «*prōjacio*» – «тримаю попереду», «протягаю», «витягаю», «кидаю»; ср. «*jacio*» – «кидаю»). Першу фіксацію слова «проект» у пам'ятках російської писемності П. Черних датує початком XVIII століття, вказуючи на його присутність у цитованих у статті фрагментах тексту «Архіву

князя Ф. А. Кураїна» (1710) та «Нотаток Петра І» (1722), у той час як у словниках російської мови «проект» фігурує з 1782 року.

З огляду на історичні умови формування мов слов'янської групи, можна припустити, що слово «проект» потрапило до слов'янської лексики не напряму з латини, а більш опосередкованими шляхами. З цієї точки зору єдності думки у науковців немає. Так, «Етимологічний словник російської мови» (2004) Г. А. Крилова визначає «проект» як запозичення німецького «Projekt», що походить від латинського «projectum» («пропозиція, розрахунок»), що, своєю чергою, є похідним від «projicere» – «пропонувати» [160, с. 323]. У той же час слово «проект» зафіксовано в «Історичному словнику галліцизмів російської мови» (2010) М. І. Єпішкіна як таке, що є похідним від французького «projet» [57, с. 3677]. Дана невідповідність не є критичною через генетичну спорідненість німецького «Projekt» та французького «projet», проте з метою виявлення максимальної кількості конотацій, пов'язаних з елементами генетичного гнізда слова «проект», доцільним видається звернення до авторитетних німецьких та французьких етимологічних джерел та співставлення тлумачень наведених у них відповідних слів.

У «Етимологічному словнику української мови» (2003) згадане вище протиріччя вирішується диференціацією двох близьких за значенням слів, а саме «проект» та «прожект» [48]. Слово «проект» ідентифікується як запозичення німецького слова «Projekt», що, своєю чергою, походить від латинського першоджерела «prōjectus» – дієприкметника із значенням «кинутий вперед, висунутий наперед». Дієсловом, від якого даний дієприкметник є похідним, визначається «ргōжісіо» («кидаю [вперед], тримаю спереду»), утворене за допомогою поєднання префікса «ргō-» («перед, уперед») та дієслова «жісіо» («кидаю»). Поряд з цим слово «прожект» визначається як застаріла форма слова «проект», а також як «нездійснений план», та ідентифікується як запозичення з французької мови («projet»), що пов'язується з дієсловом «projeter» («кидати вперед, проектувати»),

від народно-латинського «*projetāre*» («кидати вперед»), яке походить від латинського «*prōjicere (prōjicio)*» («кидати [вперед], тримати спереду»).

Як бачимо, у основі майже кожної з описаних етимологічних розробок слова «проект» лежить латинське дієслово «*jasio*» (або «*jacere*» у формі інфінітиву). Якщо звернутися до «Латинсько-російського словника» (2000) Й. Дворецького, то побачимо, що серед численних конотацій слова «*jasio*» є як зовсім далекі за значенням від сучасного «проекту» (наприклад, «викидати»), так й такі, що можуть так чи інакше з ним корелювати («класти, зводити, будувати» та «класти основу, закладати») [86].

Також у словнику Й. Дворецького знаходимо цікаве у ракурсі нашого дослідження дієслово «*projasto*» (поєднання префікса «*pro-*» та посиленого дієслова «*jasio*»), яке автор словника перекладає як «гнати вперед» (зустрічається у працях архієпископа початку VII століття Ісідора Гіспальського⁸⁶, більше відомого як Ісідор Севільський).

Етимологічне тлумачення еквівалентів слова «проект» у європейських мовах у цілому співпадає із представленими вище варіантами, хоча і має певну специфіку. «*An etymological dictionary of the English language*» (1953) В. В. Скита визначає «*project*» як «*a plan, purpose, scheme*»⁸⁷ [226, с. 470], що у цілому відповідає загальноприйнятому значенню терміну «проект». Зроблено акцент на тому, що англійське слово «*project*» було запозичено з французької мови, у той час як відповідне французьке слово має латинське першоджерело⁸⁸. У якості перших літературних пам'яток, у тексті яких зустрічається слово «*project*», В. В. Скит згадує шекспірівську комедію «*Much Ado About Nothing*»⁸⁹ (1598–1599), та пов'язує використання даного слова з давньофранцузьким словом із аналогічним написанням та значенням

⁸⁶ Ісідор Гіспальський (*Isidorus Hispalensis*, с. 560–636) – архієпископ Гіспали (Севільї), останній латинський «батько церкви» та засновник середньовічного енциклопедизму.

⁸⁷ «План, мета, схема».

⁸⁸ У італійській Енциклопедії Треккані [187] так само відзначено французьке походження слова «*progetto*».

⁸⁹ «Багато галасу з нічого», дія третя, сцена I: «Hero: “...she cannot love, Nor take no shape nor *project* of affection, She is so self-endear’d”» (курсив мій – П. К.). У класичному перекладі Т. Щепкіної-Куперник певним чином зберігається проєктний характер висловлювання: «Геро: “Где уж там любить! Она любви не может и *представит* – Так влюблена в себя”» [156] (курсив мій – П. К.).

«проект, мета»⁹⁰. У цілому ж англійське слова «project» через французьке «projet» походить від латинського «proiectum», що є формою знахідного відмінку (accusative case) від «proiectus», прислівника від дієслова «proicere (projicere)», що визначається як «to fling forth, cast out, hold out, extend»⁹¹. В. В. Скит зазначає, що зразків використання даного слова у значенні планування («to set forth, plan») у класичній латині не знайдено.

Необхідно уточнення щодо ідентичності, генетичної спільності чи відмінності латинських дієприкметників «prōiectus», «proiectus» та «projectus», а також «jacēre» та «jacere», плутанина між якими може призвести до помилкового включення до етимологічного гнізда слова «проект» невідповідних елементів. Наведемо декілька прикладів схожих за написанням латинських слів, що були виявлені нами під час роботи із статтями етимологічних словників та іншими етимологічними дослідженнями. Питання щодо того, чи знаходяться дані слова у семантичному полі терміну «проект», залишається відкритим.

У статті «Статуя як прихований мотив в творі Сенеки “De brevitae vitae”» мистецтвознавець Л. Таруашвілі зазначає, що Сенека, характеризуючи «рабів насолоди», що не можуть відмовитися від черевоугодництва та розпусти, використовує пасивний дієприкметник «proiectus» («схильний») ⁹². Даному значенню відповідає тлумачення латинської ідіоми «Ad omnem libidinem *proiectus* homo», наведеної у «Dictionary of Latin and Greek Quotations, Proverbs, Maxims, and Mottos» англійського перекладача та лексикографа Г. Т. Райлі, яку перекладено як «A man *disposed* to every species of dissipation», тобто «Людина *схильна* до всіх видів розсіювання» [226, с. 7].

⁹⁰ У даному випадку В. В. Скит [226] посилається на «A Dictionarie of the French and English Tongues» Р. Котгрейва (1660: Wing C6378 (Alston XII.633)).

⁹¹ «Злітати, відкидати, простягати, розширяти».

⁹² VII, 1: «...in ventrem ac libidinem proicetorum inhonesta tabes est» [цит. за: Таруашвили Л. И. Статуя как скрытый мотив в сочинении Сенеки «De brevitae vitae». *Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства : статьи разных лет*. Москва : Статут, 2016. С. 107].

У «Dictionary of Latin and Greek Quotations, Proverbs, Maxims, and Mottos» Г. Т. Райлі наведено ще декілька висловів із латинськими словами, спільнокореневими до «jasio», серед яких цитата, автором якої названо Цицерона: «Maximas virtutes *jacēre* omnes necesse est, voluptute dominante». Г. Т. Райлі перекладає даний вислів як «Where a love of pleasure reigns paramount, the greatest of virtues must necessarily *lie* inactive» [226, с. 7], що, своєю чергою, можна перекласти як «Там, де любов до задоволення панує першорядно, найбільші чесноти обов'язково *лежать* незадіяні».

Підсумовуючи, зазначимо, що слово «проект» у його етимологічних відповідниках містить акцент на ряді параметрів. Серед них ключовими нам видаються моменти ініціативи, початку певної діяльності, та, щонайголовніше, чітко визначеної векторності проекту чи проектною діяльності, які завжди спрямовані «вперед», тобто у майбутнє.

1.3.2. Проект та проектність у призмі мистецтвознавства

Мабуть, жодна історична доба не була занепокоєна гонитвою за майбутнім настільки, як ХХ століття. Поодинокі звернення мислителів попередніх епох до умоглядного моделювання прийдешніх реалій, що стосувалися переважно державотворення та градобудівництва (як-то ідеальна «Держава» Платона, «Утопія» Т. Мора, «Місто Сонця» Т. Кампанелли чи «Нова Атлантида» Ф. Бекона), у 1910-ті–1920-ті роки збагатилися цілою низкою футуричних візій, що охопили майже всі сфери людського життя. Футуризм Ф. Марінетті⁹³ із його агресивно маніфестованим культом майбутнього («Manifesto del Futurismo»⁹⁴, 1909), породженим непереборним технооптимізмом епохи, хоч і знайшов найяскравіше втілення у поезії та живопису, але, крім того, заклав ідеологічні основи ряду побудованих на різних світоглядних засадах міждисциплінарних

⁹³ Філіппо Марінетті (Filippo Marinetti, 1876–1944) – італійський письменник та поет, засновник напрямку футуризму, представники якого відкидали традиції минулого та оспівували майбутнє.

⁹⁴ «Маніфест футуризму».

футурологічних концепцій, які підпадають під визначення «проект» – якщо не за самономінацією, та за характером цілепокладання, спрямованого у майбутнє. Це і філософсько-містичний проект «Містерії» О. Скрябіна, і прогностичне «Радіо майбутнього» (1921) В. Хлебникова, й інші концепції, що ввібрали до себе проєктивний дух епохи із його прагненням вийти за межі та зазирнути «вперед».

У ХХ столітті термін «проект» набуває ряду тлумачень, пов'язаних зі сферою філософії та теорій пізнання. Ще у 1930-ті роки французький філософ та мистецтвознавець Г. Башляр (Gaston Bachelard, 1884–1962) стверджував, що сучасна наука базується на проєкті. У своїй праці «Новий науковий дух» (1934), присвяченій питанням епістемології, він пише: «Наукова істина є передбаченням («une prédiction» – П. К.) або, краще сказати, проповіддю («une prédication»⁹⁵ – П. К.). <...> У науковому мисленні міркування суб'єкта про об'єкт набуває форми проєкту» [16, с. 36]. Погоджуючись із думкою науковця і багато в чому базуючи на цьому власні роздуми, припустимо, що саме на проєкті як на одній із ключових категорій Новітнього часу базуються й інші сфери діяльності сучасної людини, у тому числі і мистецтво. Підтвердження цієї думки знаходимо, зокрема, у роботах українського філософа С. Кримського (1930–2010). У своїй праці «Запити філософських смислів» (2003) філософ розглядає проєктування як особливий тип діяльності, спрямований на здійснення актів переходу від теорії до практики, від минулого до майбутнього, від потенційного до актуального, від можливого до дійсного, від природного до штучного. Проєкт у такому аспекті виступає як головне концептуальне завдання проєктування, яке реалізується у варіативному «полі можливостей». За С. Кримським, саме проєктне мислення визначає «методологічний ландшафт сучасної цивілізації» [73, с. 134] та відіграє значну роль як у науці, так і у мистецтві. Як зазначає філософ, проєктування, що «набуває інтегрального статусу

⁹⁵ У перекладі Ю. Сенокосова та Г. Туровера це слово перекладено російською мовою як «предначертание» [16], що надає йому дещо інших смислових обертонів.

і починає конкурувати з традиційними засобами пізнання» [73, с. 135], стає найважливішою характеристикою художньої свідомості сучасної цивілізації. Крім того, С. Кримський виділяє методологічні функції проєкту⁹⁶, який будується за алгоритмами практики, а функціонує у вигляді теоретичної побудови.

Як зазначає С. Кримський, проєкт та проєктування не є витвором лише нашого часу. «Вони були притаманні людині як творчо-діяльній істоті завжди, але не в тому спеціально відокремленому, автономізованому вигляді, в якому <...> постають зараз», – стверджує філософ [73, с. 136]. Ідею про проєктивний стан культури у контексті дослідження, присвяченого естетиці дизайнерської творчості, розвиває мистецтвознавець В. Сидоренко [121], який протиставляє культурі проєктування передуючу їй культуру канону, перехід від якої, на думку науковця, розпочався у добу Ренесансу та остаточно завершився наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Дослідник називає проєктність визначальною стильовою рисою сучасного мислення, однією із важливих типологічних ознак сучасної культури практично у всіх основних її аспектах, пов'язаних з творчою діяльністю людини.

Поряд із узагальненим розумінням проєкту як певного задуму або наміру, спрямованого на формування майбутнього, існує ряд більш практичних конотацій даного терміну. Широкого розповсюдження набуло трактування проєкту як попереднього тексту того чи іншого нормативного документу. Термін «проєкт» також тісно пов'язаний із інженерною галуззю та активно використовується у технічній документації (терміну у цьому значенні відповідає англійське слово «design»⁹⁷), де ідентифікує розроблений план споруди, пристрою тощо. Крім того, термін «проєкт» інтегровано

⁹⁶ У цьому зв'язку можна згадати феноменологічний проєкт Е. Гуссерля та критико-герменевтичний проєкт Ю. Габермаса.

⁹⁷ Відмітимо, що сьогодні «design» увійшов до музичного мистецтва у якості окремої практики – звукового дизайну, або саунд-дизайну («sound design»). Сучасні науковці називають звуковий дизайн важливим атрибутом музичної культури ХХ – початку ХХІ століть та пов'язують передусім із такими напрямками музичної діяльності, як аранжування, звукорежисура та зведення музики, звукове оформлення відеопродукції та мультимедійних продуктів, електронне синтезування звуків та шумів, створення звукових бібліотек для радіо та телебачення.

до сфери менеджменту у якості універсального принципу досягнення управлінської мети (терміну у цьому значенні відповідає англійське слово «project»). Сьогодні термін «проект» може позначати метод управління транснаціональними корпораціями, метод здійснення державної політики, педагогічну технологію, а також форму реалізації найрізноманітніших ініціатив (технологічних, фінансових, соціальних, дослідницьких, культурних та, що найголовніше у ракурсі даного дослідження, мистецьких).

Найбільш узагальнені дефініції, що містять у собі визначення константних, незмінних складових проекту як методу управління, наведено у відповідних міжнародних нормативних документах. Так, Інститут управління проектами (РМІ)⁹⁸ у «Довіднику з управління проектами» визначає проєкт як тимчасове починання, спрямоване на створення унікального продукту, послуги чи результату⁹⁹. У даному визначенні зроблено акцент першою чергою на кінцевому результаті проєкту, головною характеристикою якого виступає унікальність, тобто одиничність, неповторність, відсутність тиражування попередньо створеної моделі. Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує використане у даній дефініції поняття «*endeavor*», що може бути перекладене не лише як більш-менш нейтральне «*починання*», але і як «*спроба*»¹⁰⁰, що підкреслює обов'язкову для проєкту наявність ризиків та відсутності повної гарантованості успіху. Згідно зі Стандартом з управління проектами, представленим Міжнародною організацією зі стандартизації¹⁰¹ (ISO 21500 : 2012¹⁰²), проєкт обов'язково має містити унікальний набір узгоджених та контрольованих дій із датами початку та закінчення,

⁹⁸ Інститут управління проектами (Project Management Institute, PMI) – це міжнародна неприбуткова професійна організація з проєктного менеджменту, спільнотою експертів-волонтерів якої було розроблено низку стандартів з проєктного менеджменту та суміжних напрямків.

⁹⁹ «A project is a temporary endeavor undertaken to create a unique product, service, or result» [164].

¹⁰⁰ «Cambridge dictionary».

¹⁰¹ Міжнародна організація зі стандартизації (International Organization for Standardization, ISO) – це координуючий орган, метою діяльності якої є ратифікація розроблених спільними зусиллями делегатів від різних країн стандартів у інтелектуальній, науково-технічній і економічній галузях.

¹⁰² «Guidance on project management», 2012.

виконуваних задля досягнення поставлених цілей проєкту¹⁰³. Дане твердження дублює основні положення (унікальність, тимчасовість, наявність мети) запропонованого Інститутом управління проєктами визначення, розглянутого вище, та доповнює його з точки зору наявності послідовних етапів досягнення мети.

Такі узагальнені, «стандартизовані» визначення дозволяють застосувати поняття «проєкт» до будь-якої сфери людської діяльності. Відповідно до цього, до сучасного наукового дискурсу поряд із економічними, інженерними, бізнесовими, соціальними проєктами включені й мистецькі проєкти, що розглядаються авторами досліджень (переважно культурологічного та педагогічного спрямування) у різних ракурсах: як засіб популяризації мистецтва (О. Липка [89]), як інструмент менеджменту соціокультурної діяльності (О. Тадля [126]), як форма організації музично-виконавської практики (Т. Зінська [52]), як форма навчального процесу у закладах мистецької освіти (О. Мерлянова [95]) тощо.

У більш широкому розумінні, зокрема, як естетична категорія мистецтвознавства, мистецький проєкт розглядається у статті К. Давидовського [34]. Серед інших, доволі різновекторних параметрів, що, на думку дослідника, визначають семантику поняття «мистецький проєкт», К. Давидовський називає прогресивний мистецький задум, наявність сприятливих умов для впровадження нових мистецьких ініціатив, створення прецеденту історичного «ексцесу», наявність лідера, визначення чіткої мети та часових меж, підтримку відповідальними владними структурами, диверсифікацію джерел фінансування, формування «своїї» аудиторії та суспільний резонанс [34, с. 109–110].

Хоча К. Давидовський розглядає мистецький проєкт на прикладі творчих ініціатив Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, у його статті не виділено специфічних рис проєкту у галузі саме музичного

¹⁰³ «A project consists of a unique set of processes consisting of coordinated and controlled activities with start and end dates, performed to achieve project objectives» [199, с. 3].

мистецтва. Втім, у більшості сучасних праць поняття «музичного проєкту» корелює із поняттям «мистецького проєкту» як його галузевий різновид. Так, Л. Обух пропонує наступне авторське визначення концепту «музичний проєкт академічного мистецтва»: «це – неповторюване поетапне організування резонансних заходів академічного музичного мистецтва загальнонаціонального чи локального (місцевого) масштабу як виду комунікаційної програми у системі стратегічного процесу функціонального менеджменту з метою залучення його в якості механізму позитивної соціальної дії» [101, с. 97]. Подібне визначення, одне із найбільш розгорнутих та ємних, відображає основні положення так званого управлінського, «менеджерського» підходу та акцентує увагу на процесуальності проєкту та його реалізації. Інші підходи, переважно запропоновані молодими науковцями другої половини 2010-х років, передбачають визначення музичного проєкту з точки зору його результату (проєкт як унікальний створюваний продукт) або виконавців, залучених до його реалізації (проєкт як творче об'єднання людей, результатом діяльності яких є створення неповторного продукту).

На наш погляд, всі ці визначення певною мірою відображають специфіку проєкту у галузі музичного мистецтва з точки зору соціокультурної діяльності, але певним чином нівелюють його приналежність до сфери художнього. На перший план висуваються проблеми організаційного характеру, у той час як власне мистецький компонент проєктів опиняється дещо поза фокусом дослідників.

У цьому зв'язку закономірним видається питання щодо правомірності, з якою можна осмислити той чи інший проєкт в категоріях художнього, вирішення якого вимагає усвідомлення загальних відмінностей між художньою та нехудожньою сферами. Велику увагу розмежуванню сфер художнього та нехудожнього приділяє у своїй монографії «Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій» український театрознавець

В. Панасюк¹⁰⁴. Аналізуючи специфіку театральної (у тому числі музично-театральної) вистави, через низку протиставлених одна одній дуальних категорій («“театральне” – повсякденне життя», «“сценічне” – буденне», «художня сфера – нехудожня сфера», «мистецький простір – простір повсякденного життя») дослідник поступово приходять до виявлення параметрів співвідношення понять «художнє» та «нехудожнє».

Оскільки предмет дослідження В. Панасюка розглядається ним у розрізі комунікативної та семіотичної теорій, у своїх розмірковуваннях, спрямованих на диференціацію компонентів дихотомічної пари «художнє – нехудожнє» та пояснення специфіки кожного з її компонентів, науковець цілком виправдано послуговується термінологією тартуської семіотичної школи. Відправною точкою для роздумів дослідника стає лотманівське поняття «вторинних моделювальних систем». За Ю. Лотманом, вторинні моделювальні системи включають до себе «комунікаційні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем»¹⁰⁵, до яких дослідник серед інших знакових систем (міф, релігія тощо) відносить і мистецтво. В. Панасюк, своєю чергою, робить висновок щодо взаємозв'язку сфери вторинних моделювальних систем та художньої сфери, вказуючи наступне: «Простір застосування “вторинної моделювальної системи”, тобто простір художнього тексту, можна назвати художньою сферою. Відповідно, простір застосування “первинної системи природних мов” (наприклад, розмовна мова, мова тіла, мова людського спілкування) і встановлення відповідних комунікацій можна визначити як сферу нехудожню, яка в культурології традиційно називається повсякденним»¹⁰⁶. Дане твердження, втім, потребує деякого уточнення, адже критерії художнього тексту (у значенні бартівської

¹⁰⁴ Панасюк В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій : монографія. Харків : Акта, 2013. 530 с.

¹⁰⁵ Ю. Лотман. Структура художнього тексту [цит. за: Панасюк В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій : монографія. Харків : Акта, 2013. С. 21].

¹⁰⁶ Панасюк В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій : монографія. Харків : Акта, 2013. С. 43–44.

універсальної категорії), простір якого має складати художню сферу, висвітлені недостатньо чітко.

Називаючи життя «нехудожнім текстом»¹⁰⁷, В. Панасюк акцентує увагу на системі обмежень, «що відокремлюють простір художнього тексту від нехудожнього, повсякденного»¹⁰⁸. На думку дослідника, однією з яскравих прикмет саме художньої сфери є те, що вона «передбачає творення художньо вартісного тексту»¹⁰⁹. Подібний аксіологічний підхід може бути використаний і стосовно сучасних мистецьких проєктів, так чи інакше включених до простору «художнього».

Хоча у проєктних умовах сучасності «вартість» композиторської діяльності цілком виправдано може бути вирахована і у грошовому еквіваленті, але разом із тим актуальним залишається і поняття цінності в музиці, що, за З. Ластовецькою-Соланською, трактується як «поглиблений інтерес слухача до того чи іншого музичного явища, яке набуває для нього важливого змісту і здатне вплинути на ставлення до відображення реального і духовного світу в його художній ієрархії» [85, с. 8].

1.4. Індивідуальний проєкт як продукт композиторської діяльності

У музичному мистецтві останніх двох третин ХХ століття проєктивний характер епохи знайшов прояв у змінах, що відбулися у принципах формоутворення та постали як природний наслідок корінного оновлення звукового матеріалу. На зміну примату музичної форми-типу як усталеної, узагальненої структурної норми, що регулярно відтворюється в рамках певного виду творів, прийшла гегемонія форми-феномена як унікальної побудови конкретного твору із його індивідуальною специфікою [158].

Ряд новітніх явищ у музичному формотворенні спровокував необхідність появи дефініцій для їх визначення. Відхід від усталених форм

¹⁰⁷ Панасюк В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій : монографія. Харків : Акта, 2013. С. 43.

¹⁰⁸ Там само. С. 41.

¹⁰⁹ Там само. С. 64.

та тяжіння до неповторності, індивідуальності структури кожного окремого твору були декларовані композиторами починаючи із середини ХХ століття. Зокрема, про неповторність, «одичність» форми, її відповідність принципу «тут і зараз» пишуть Д. Лігеті [88], С. Губайдуліна [76], Е. Денисов [38] та інші. Осмислюючи композиторські пошуки у напрямку індивідуалізації форми, представники теоретичного музикознавства постали перед необхідністю знайти для них релевантне визначення. Результатом їх пошуку стала поява низки понять, які утворюють синонімічний ряд, акцентуючи увагу на різних характеристиках нових композиційних структур. Так, В. Ценова [142], характеризує подібні структури, використовує термін «іншопараметрові» форми, наголошуючи, що їх основу можуть складати будь-які індивідуально обрані композитором параметри (включаючи параметри сонорики, ритміки, звуковисотності, серіалізму тощо), відмінні від характерних для класико-романтичної традиції гармонії, ритму та тематизму як формотворчих факторів¹¹⁰. Про «повну індивідуалізацію музичної композиції» пише В. Холопова [141, с. 453], у той час як Т. Кюрегян пропонує визначати подібні структури як «нетипові вільно створювані форми» [77, с. 201].

Своє визначення подібних музичних опусів ХХ століття пропонує Ю. Холопов. Композицію «на основі *нетрадиційних форм*¹¹¹ “індивідуального проєкту”» поряд із новаціями у напрямку серіалізму, сонорики, алеаторики, електронної, конкретної та просторової музики, нової тембурології, хепенінгу та мікс-арту музикознавець називає однією із провідних тенденцій другої хвилі музичного авангарду (Авангарду-II), протиставляючи її заснованій на «*традиційних*¹¹² формах» композиції Авангарду-I [134, с. 80–81]. Форму індивідуального проєкту (або проєкт-форму), позначену ним за допомогою

¹¹⁰ У аналітичних нарисах до двадцятої глави посібника «Теорія сучасної композиції» (автори Т. Кюрегян, В. Ценова, М. Дубов) у якості прикладів нових індивідуальних форм наведено «Crescendo e diminuendo» для клавесина та 12 струнних Е. Денисова як «проєкт сонорно-алеаторний» [143, с. 587] та «Jonchaies» Я. Ксенакіса як «проєкт сонорно-стохастичний» [143, с. 596].

¹¹¹ Курсив Ю. Холопова.

¹¹² Курсив Ю. Холопова.

абревіатури «ІІ», Ю. Холопов розуміє як цілком індивідуальний задум та структурний план цілісної форми. Подолання схематичності традиційних форм шляхом звернення до форм «індивідуального проекту» дослідник демонструє на прикладі творчості Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, П. Булеза, Л. Ноно, Е. Денисова та інших композиторів другої хвилі авангарду [138].

Про створення композиторами музичного авангарду другої хвилі «індивідуальних музично-технологічних проєктів», що відповідають новій художньо-естетичній та звуковій парадигмі 1950-х–1970-х років, пише у присвяченій вокальній творчості А. Волконського, Е. Денисова, А. Шнітке та С. Губайдуліної статті доктор мистецтвознавства Т. Батагова¹¹³. Втім, аналізуючи «парад композиторських суверенітетів», термін «індивідуальний музично-технологічний проєкт» дослідниця наводить лише у анотації до статті, не повертаючись до нього у основному тексті та жодним чином не пояснюючи його.

Поняття проєкту опиняється включеним до сучасного мистецтвознавчого дискурсу не лише у контексті специфіки музичного формотворення, але й у контексті мистецької комунікації. Як зазначає Л. Лейпсон, в умовах нової естетичної ситуації, що склалася у останній третині ХХ століття, «відбувається зміщення акценту з раніше визначальної волі творця на посередницьку. Композитор виступає посередником-комунікатором між виконавцем та слухачем, роль останніх стає не менш важливою, а часом і вирішальною у новому естетично-комунікативному процесі» [87, с. 21–22]. Подібна трансформація ролі композитора, перетворення його на своєрідного скриптора-ретранслятора, декларується рядом сучасних митців. Так, композитор В. Мартинов¹¹⁴, автор концепції «смерті композитора», висловлює думку, що для сучасного митця створення твору стає лише приводом для демонстрації його репрезентативних – перформативних

¹¹³ Батагова Т. Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2018. №. 3 (83). С. 97–105.

¹¹⁴ В. Мартинов (Владимир Мартынов, 1946) – російський композитор, музикознавець та філософ.

та публікаторських – стратегій. У зв'язку з цим, як стверджує композитор, на зміну «ідеї твору» приходять «ідея проєкту», під яким В. Мартинов розуміє «певний художній простір, певний вид художньої діяльності, який оголошує та репрезентує себе саме як художнє підприємство і який може включати до поля своєї дії найрізноманітніші явища та вчинки, як художні, так і такі, що не є художніми або не вважаються такими» [93, с. 274].

Подібну риторичку використовує й музичний критик та композитор П. Поспелов¹¹⁵, який у 1992 році заснував експериментальну групу музикантів – творчо-виробниче об'єднання «ТПО¹¹⁶ “Композитор”». Констатуючи кризу індивідуальної творчості, у іронічному, написаному «мовою статутних документів ранньої ринкової епохи» маніфесті об'єднання П. Поспелов оголошує створення музичних проєктів головною метою «ТПО “Композитор”» як «єдиного колективного Автору» [115].

Втім, проєктність реалізується у музичному мистецтві і на інших рівнях. Дихотомічне протиставлення «музичного проєкту» «музичному opus'у» – це лише один із можливих шляхів осмислення сучасних умов функціонування музичного мистецтва. Альтернативою цьому шляху можна вважати спробу застосування до мистецької, зокрема, композиторської діяльності критеріїв проєктного менеджменту, які склалися в другій третині ХХ століття.

На різних стадіях реалізація проєкту потребує певного контролю. Передпроєктна аналітика на етапі планування сфокусована передусім на коректній постановці мети, досягнення якої власне і складає сутність проєкту. Спостереження за поточними діями передбачає системне врахування всіх задіяних факторів та їх коригування, у той час як постпроєктна аналітика націлена на надання оцінки досягнутим результатам.

До головних критеріїв, через які може бути описаний та оцінений будь-який проєкт, у проєктовому менеджменті зазвичай відносять час, відведений

¹¹⁵ П. Поспелов (Пётр Поспелов, 1962) – російський композитор, музичний критик та журналіст.

¹¹⁶ Як зазначає П. Поспелов, аббревіатурою «ТПО» («творчо-виробниче об'єднання») у добу «перебудови» позначалася юридична форма реєстрації приватних підприємств, які працювали переважно у сфері кіновиробництва та ресторанно-музичного бізнесу [115].

на його реалізацію, загальну вартість та якість виконання. Ці три пункти – «the Time», «the Cost» та «the Quality» – у 1950-ті роки склалися у метафоричний концепт «залізного трикутника» («the Iron Triangle», або «the Triple Constraint»), який ілюструє взаємозв'язок між основними критеріями оцінювання проєкту та може послугувати у якості певної «системи координат» для визначення специфічних рис проєкту [див., наприклад: 164; 199]. Окрім класичного «залізного трикутника», у якому задіяні вищеназвані критерії, у сучасному проєктному менеджменті використовуються і його різноманітні варіації та модифікації. Як зазначають американські дослідники Дж. Поллак, Дж. Гельм та Д. Адлер, автори статті «What is the Iron Triangle, and how has it changed?»¹¹⁷ [223], у якій розглядається еволюція наукових підходів до трактування концепту «залізного трикутника», критерії часу («the Time») та вартості («the Cost») завжди трактувалися як незмінні та невід'ємні критерії аналізу проєкту; водночас із цим якість («the Quality») як категорія, що дозволяє надати проєкту адекватну оцінку, вже декілька десятиліть викликає у науковців певні сумніви. Дж. Поллак та його співавтори наводять приклади численних спроб переосмислення третього критерію (зокрема, визнання його суб'єктивним на противагу двом іншим), а також специфікації якості продукту та якості процесу тощо.

Усвідомлення проєктності як маркера сучасної епохи дозволяє нам спробувати розглянути результати композиторської діяльності у відповідності до критеріїв, запропонованих у дослідженнях, присвячених проєктному менеджменту¹¹⁸ [див.: 169; 223]. З огляду на множинність існуючих у полі сучасного проєктного менеджменту варіантів «залізного трикутника» видається можливим розглянути співвідношення параметрів композиторської діяльності як мистецького проєкту у цьому ж ракурсі. Залишаючи незмінною категорію часу, ми вважаємо за доцільне доповнити поняття «вартість» поняттям «ресурс» як таким, що охоплює значно ширший пласт можливостей,

¹¹⁷ «Що таке “залізний трикутник” та як він змінювався?».

¹¹⁸ У даній роботі ми переважно послугуємо інструментами постпроєктної аналітики.

які дозволяють учасникам, задіяним у реалізації проєкту, досягати поставленої мети. Співзвучним нашому розумінню ресурсів у даному контексті видається теорія французького соціолога П. Бурдьє (Pierre Bourdieu, 1930–2002) [22; 23] щодо різновидів капіталу. У своїх працях дослідник виділяє чотири основні форми капіталу (економічний, культурний, соціальний та символічний), які за певних умов є взаємоконвертованими. Так, за П. Бурдьє, економічний капітал «агента»¹¹⁹ інституціоналізується у формі права власності і конвертується безпосередньо у формі грошових активів. Культурний капітал включає в себе освіту, професійну кваліфікацію, інтелект, естетичні цінності, можливість та досвід престижного культурного споживання. Соціальний капітал пов'язаний перш за все із наявністю стійкої мережі відносин взаємного знайомства та визнання, тобто із приналежністю «агента» до певної соціальної групи. Обсяг соціального капіталу «агента» перебуває у залежності від розміру мережі зв'язків, які він може ефективно мобілізувати для вирішення того чи іншого завдання, і від обсягу економічного, культурного або символічного капіталу, яким, своєю чергою, володіє кожен представник такої мережі. До символічного капіталу можна віднести репутацію, імідж, знаки пошани, престиж тощо, які певним чином формують «кредит довіри», який соціум надає «агенту».

Спробуємо, спираючись на класифікацію П. Бурдьє, у вигляді сукупності чотирьох різновидів капіталу уявити собі спектр можливостей учасників, задіяних у створенні та реалізації композиторської творчості як мистецького проєкту. Головними «агентами» подібних відносин постають «композитор», «виконавець» та «слухач», взаємодія між якими описана у ряді наукових праць, присвячених художній комунікації [див., наприклад: 7; 100; 182]. Втім, оскільки ініціатором написання музичного твору не завжди

¹¹⁹ Термін, введений П. Бурдьє як протиположність «суб'єкту» та «індивіду» з метою уникнення структуралістського та феноменологічного підходів до вивчення соціальних реалій. Композитор в умовах проєктної діяльності, крім іншого, проявляє себе як «агент».

виступає сам композитор, іноді до так званої «тріади Ж.-Ж. Натъє»¹²⁰ долучається четвертий суб'єкт – «замовник», що часто не бере безпосередньої участі у створенні або інтерпретації музичного тексту¹²¹. Приклади ініціативи написання музики, що виходить не від композитора, а від приватної особи або інституції, що виступають у ролі замовника, знаходимо майже на всіх етапах розвитку музичного мистецтва. Першими на згадку у цьому зв'язку приходять «Kaffeekantate» BWV 211 Й. С. Баха, Реквієм В. А. Моцарта та колективні Варіації на тему А. Діабеллі, але зрозуміло, що це лише найочевидніші зразки із тисяч подібних. На замовлення театрів створювалися та продовжують створюватися більшість оперних творів, фестивалі сучасної музики замовляють композиторам експериментальні твори тощо. Замовник, якими би не були його статус та мотиви, у тій чи іншій мірі визначає так зване «технічне завдання», тобто ряд умов, що мають бути враховані композитором (сфера ужитку, виконавський склад, тематика тощо), фінансує витрати, пов'язані із написанням та виконанням твору, та сподівається на отримання певних винагород, зазвичай фінансових та (або) репутаційних. Крім того, найчастіше саме замовник бере на себе позахудожню комунікацію із референтною аудиторією (слухачами або глядачами), пов'язану із просуванням створюваного або вже створеного музичного продукту за допомогою інструментів арт-менеджменту та арт-маркетингу. Проте цей складний комплекс функцій може бути розподілений між різними виконавцями в залежності від складності проєкту. Вочевидь, все це потребує задіяння значних ресурсів, причому не лише економічних. Оплата праці композитора та виконавців, оренда приміщення, реклама – це лише декілька пунктів, за які несе фінансову відповідальність особа або інституція, що ініціювала створення музичного продукту. Втім, значний вплив на можливість успішної

¹²⁰ У європейській та американській науці конструкт «композитор – виконавець – слухач» відомий як «тріада Ж.-Ж. Натъє». Ж.-Ж. Натъє (Jean-Jacques Nattiez, 1945) – французький музичний семіолог. У вітчизняному науковому дискурсі «тріада Ж.-Ж. Натъє» більше відома як «тріада Б. Асаф'єва».

¹²¹ Очевидно, що функцію «замовника» на певному етапі може виконувати і музикант-виконавець. Якщо ж замовник не є виконавцем, він на етапі реалізації музичного продукту набуває функцій «слухача».

реалізації ініціативи здійснюють й інші різновиди капіталу, до яких має доступ замовник. Першою чергою, це культурний капітал, за допомогою якого забезпечується якісний рівень проєкту, а також соціальний, що полягає у зв'язках як із мистецькою спільнотою, в тому числі із впливовими експертами у даній галузі, так і зі «споживачами» створюваного мистецького продукту. Вагу має і символічний капітал, що включає першою чергою репутаційні ресурси замовника.

Зона відповідальності замовника, попри відсутність його безпосередньої участі у створенні мистецького продукту, вже навіть виходячи лише із вищенаведених міркувань видається значною. Проте подальші роздуми наводять на думку, що його роль не обмежується організаційною складовою. Ініціюючи написання того чи іншого музичного твору, замовник уособлює певний запит спільноти. Саме через призму цього запиту фокусуються «виклики часу», реакція на які складає сутність проєктної природи сучасного мистецтва. Відповідь на трансльований замовником запит пропонує автор проєкту, у даному випадку – композитор¹²². У межах вирішення соціально значущої проблеми композитор реалізує свій творчий потенціал та має можливість виявити своєрідність власної художньої індивідуальності. Ступінь її домінування у конкретному результаті і дозволяє (попри значну кількість задіяних учасників) назвати проєкт індивідуальним.

Композитор, що готовий відповісти на сформований та з більшою або меншою мірою очевидності декларований запит, бере на себе роль автора проєкту. Його мотиви, на перший погляд, не відрізняються від мотивів будь-якого творця. Самореалізація, трансляція певних ідей, творчі експерименти та кінець кінцем отримання фінансового прибутку – ця прагматика у тих чи інших комбінаціях визначає будь-яку композиторську діяльність. Ресурси, яких вона вимагає від автора, можуть бути зіставлені із ресурсами,

¹²² Зрозуміло, що функцію автора проєкту може взяти на себе як музикознавець, так і виконавець. У такому випадку замість новоствореної музики використовується вже існуючі твори минулого і сучасності. Такого роду проєкти потребують самостійного вивчення за межами даного дослідження.

що необхідні замовнику. Окрім економічного капіталу, важливість якого також не слід недооцінювати (саме ним визначається здатність композитора дозволити собі займатися творчою діяльністю без постійної потреби у фінансовій компенсації), свою роль відіграють й інші його різновиди – культурний (наявність чи відсутність формальної освіти, професійна майстерність, креативність, кругозір), соціальний (передусім, залученість до кола спільноти, що транслює мистецькі запити) та символічний (окрім репутаційних аспектів, до нього можна віднести й індивідуальний композиторський стиль як якість, що, за Є. Назайкінським¹²³, дозволяє відчувати, впізнавати та визначати генетичну спільність музичних текстів).

Такого роду ресурсами має володіти і виконавець. Можна припустити, що культурний капітал виконавця, поряд з іншими складовими, передусім має транслювати конгеніальність автору музичного тексту, яка хоч і не обмежує виконавську свободу інтерпретатора, але уможливорює «єдність духу» його виконання із творчим задумом композитора.

Важливим аспектом успішної реалізації мистецького проєкту є формування у його автора (або авторів) адекватного уявлення щодо адресата, який, як і будь-який отримувач тексту, за лінгвістичною моделлю Р. Якобсона [161], є його інтерпретатором. Як зазначає Р. Якобсон, повідомлення, спрямоване до адресата, може виконати свої функції лише у випадку наявності контексту, який сприймається адресатом, спільного (хоча би частково) для адресанта (того, хто кодує) та адресата (того, хто декодує) коду, а також контакту як каналу зв'язку між адресантом та адресатом [161, с. 198]. Так званий «фактор адресата» (термін Н. Арутюнової [6]) передбачає урахування автором висловлювання специфічних особливостей тієї аудиторії, до якої він звертається. Недостатньо чітке усвідомлення «портрету» адресата того чи іншого мистецького проєкту несе у собі ризики його неефективності. Проєктна діяльність, кінцевої мета якої полягає у прагненні досягти соціально-

¹²³ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.

значущих результатів та викликати суспільний резонанс, вимагає певного розрахунку потреб та ресурсів очікуваної аудиторії, зокрема, культурного капіталу її представників, що дозволяє їм у тій чи іншій мірі декодувати авторське повідомлення. Втім, лише реалізація проекту дозволить зрозуміти, наскільки такий розрахунок був точним.

Успішний творчий шлях С. Шарріно демонструє розуміння митцем принципів проєктної діяльності. Про це свідчить місце, яке він займає у сучасному мистецькому просторі. Дещо шаблонний титул «живого класика», яким митця регулярно наділяють у періодиці [див., наприклад: 114, с. 85], попри всю його трафаретність демонструє експертний статус композитора, який йому надала мистецька спільнота сьогодення. На заваді цьому не стала навіть відсутність формальної профільної освіти, яка у наш час часто є першою перепусткою до професійних кіл – як з точки зору набуття «ініціюючого» знання, так і з точки зору вибудовування мережі соціальних зв'язків.

Деклароване усвідомлення себе самоуком не було симптоматичним для представників музичного мистецтва двох останніх третин ХХ століття. Імена композиторів другої хвилі авангарду та їх молодших сучасників найчастіше так чи інакше були пов'язані із провідними європейськими навчальними закладами. Так, наприклад, Л. Беріо навчався у Міланській (Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi”), Л. Ноно – у Венеційській (Conservatorio di Stato “Benedetto Marcello” di Venezia), а П. Булез – у Паризькій (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) консерваторіях, Г. Лахенман – у Штутгартській Вищій школі музики (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart), а Б. Ферніхой – у лондонській Королівській академії музики (Royal Academy of Music)¹²⁴. С. Шарріно ж оволодів всіма необхідними для нього композиторськими вміннями та навичками поза системою освіти, не ставши прямим

¹²⁴ Цей перелік можна продовжувати і далі.

послідовником ані європейського авангарду другої хвилі із його диктатом техніки, ані американського мінімалізму, ані жодної іншої музичної течії, що так чи інакше формувалися на орбіті тогочасних центрів музичного мистецтва. У якості шляху входження до мистецького середовища композитор віддав перевагу не систематичній формальній освіті, а вибору вчителя-майстра, яким для нього першою чергою став Ф. Еванджелісті. Як підкреслює Ф. Бесторн [176], курс електронної музики, який пройшов С. Шарріно під керівництвом Ф. Еванджелісті, був більше схожим не на академічний навчальний процес, а на нерегулярні зустрічі, присвячені філософським міркуванням щодо питань звуку та часу. Подібний тип творчого спілкування, що нагадує сократівські бесіди з учнями чи дискусії представників гуманістичних гуртків доби Ренесансу, був притаманний також відносинам Л. Ноно, творчість якого мала вплив на С. Шарріно, та його «майстра» та старшого сучасника Б. Мадерни (Bruno Maderna, 1920–1973), який у своєму педагогічному підході надавав першочергове значення саме розвитку музичного мислення. Як би там не було, творче спілкування із Ф. Еванджелісті в Академії Санта-Чечилія дозволило С. Шарріно не лише набути професійних, «цехових» знань¹²⁵ та близько познайомитися із прогресивними естетичними поглядами піонера італійської електронної музики, але й розширити коло творчих та особистих зв'язків, яке, своєю чергою, стало соціальною основою для ряду майбутніх творчих проєктів за участю композитора.

Однією із характерних рис художньої індивідуальності С. Шарріно, яка сприяє успішності творчих проєктів композитора, є його вміння «вловити» те, що можна назвати «духом часу». Про це свідчить швидкість, з якою композитор реагує на актуальні запити – як мистецькі, так і суспільні. У якості прикладу звернемо увагу на вищезгадану п'єсу «Let me die before I wake» (1982) для кларнету solo. Назва твору апелює до однойменної книги британського журналіста та поборника декриміналізації добровільної евтаназії

¹²⁵ Показово, що саме у 1960-ті–1970-ті роки С. Шарріно майже не звертається у своїй творчості до електронної музики.

Д. Хамфрі¹²⁶, яка, своєю чергою, є алюзією на рядки із дитячої вечірньої молитви¹²⁷ кінця XVII століття. У цій молитві дитина просить Бога взяти її душу до Себе, якщо доведеться померти, перш ніж вона прокинеться. Книга Д. Хамфрі, яка практично є керівництвом до скоєння самогубства, вперше вийшла у вільний продаж у 1981 році і викликала широкий суспільний резонанс. У Італії 1980-х років ця книга була забороненою, а сам акт евтаназії вважався нелегальним¹²⁸ як такий, що є суворо забороненим католицькою церквою. Тим більше вражає миттєвість творчої реакції С. Шарріно, твір якого, написаний наступного року після виходу книги Д. Хамфрі, вірогідно, став реплікою у гострому суспільному обговоренні названої проблеми, рівень скандальності якої у католицькій Італії 1980-х років складно уявити.

Творча інтуїція митця час від часу спрацьовує не лише у напрямку реакції на події, що сталися, але й у напрямку передбачення. Показовим у цьому відношенні є написаний у 1985 році твір «La perfezione di uno spirito sottile» («Довершеність тонкого духу») для флейти, голосу та повітряної перкусії. Створений на замовлення *Festival di Pantelleria*, фестивалю на італійському острові Пантеллерія, цей твір, за свідченням композитора, був задуманий як «музичний ритуал, який потрібно виконувати на відкритому повітрі, біля гірських виступів, стрімчаків, химерних скель або на безкраїх плоскогір'ях»¹²⁹ [235]. Втім, неочікувану на перший погляд паралель, проведену композитором постфактум, знаходимо у авторському коментарі 1994 року з нагоди релізу аудіозапису твору¹³⁰. С. Шарріно пише

¹²⁶ Дерек Хамфрі (Derek Humphry, 1930) – британський і американський журналіст, письменник, засновник організації Товариство Хемлок (The Hemlock Society) та экс-президент Всесвітньої федерації товариств за право на смерть (World Federation of Right to Die Societies).

¹²⁷ Now I lay me down to sleep,
I pray the Lord my Soul to keep;
If I should die before I wake,
I pray the Lord my Soul to take.

«Буквар Нової Англії» («The New England Primer», 1688).

¹²⁸ Італія, поряд з Ірландією, досі залишається однією із країн Європи, у яких право на евтаназію не визнається на законодавчому рівні. Причини цього можна вбачати у сильній позиції, яку займає у цих країнах Римська католицька церква.

¹²⁹ «...rituale di musica, per eseguirsi all'aperto, presso strapiombi, scogliere, rocce curiose, o su sconfinati altopiani».

¹³⁰ Ricordi 1994 CD CRMCD 1029; голос – С. Туркетта (Sonia Turchetta), флейта – Р. Фаббріччяні (Roberto Fabbriчiani).

про початкове прохання замовників створити музику, що асоціювалася би із польотом повітряних зміїв, та подальші власні неоптимістичні роздуми щодо природного середовища та тяжіння людини до самознищення, результатом яких стала ідея наповнити повітря звуком дзвонів як уявними східними заклинаннями проти вогняного дощу. Композитор не схибив у своєму передчутті техногенної катастрофи, адже «<...> крок від повітряних зміїв до Чорнобиля був дуже коротким, і трагічна подія наступного року відкрила багатьом очі на реальну загрозу вогняного дощу»¹³¹ [235].

Інший, більш глобальний та узагальнений запит суспільства другої половини ХХ століття, на який своєю творчістю реагує С. Шарріно, можна охарактеризувати як запит на красу та чистоту. Доба краху соціальних ідеалів спричинила потребу людства у пошуку нових засад гармонії, що була порушена кривавими революціями, техногенними катастрофами та світовими війнами. Для С. Шарріно аудіальним ідеалом, який він може протиставити божевільним подіям епохи, ймовірно, стала музика доби Ренесансу, образ якої із досить відчутною регулярністю з'являється у його творах або у вигляді сюжетів, або у вигляді прямих цитат, або у форматі текстів-«донорів». На спосіб взаємодії С. Шарріно зі старовинними музичними текстами міг певним чином вплинути його юнацький досвід роботи над критичним виданням ренесансних творів сицилійських композиторів¹³² [217, с. 74]. Редакція як специфічний тип діяльності, пов'язаний із підготовкою чужого тексту до публікації, потребує балансу між залученістю до редагованого твору з одного боку та об'єктивною відстороненістю з іншого, а також виховує тонке відчуття смаку та розуміння доречності або недоречності редакторського втручання. Всі ці риси знаходять відображення у подальшій роботі С. Шарріно із музичним матеріалом інших авторів, у тому числі і композиторів доби Ренесансу. Потяг митця до музики зазначеної епохи можна пояснити

¹³¹ «<...> dagli aquiloni a Cernobyl il passo fu davvero breve, e il tragico evento dell'anno successivo aprì gli occhi di molti sulla reale minaccia di una pioggia di fuoco».

¹³² Детальніше про це йдеться на сторінці 111 даного дослідження.

не стільки тяжінням до ретро-тенденцій або руху у стильовому напрямку неоренесансу, скільки спробами віднайти у музиці XIV–XVI століть поняття краси як природної конструкції, яка, тим не менш, підлягає чіткому розрахунку. Цей шлях, який обрав для себе композитор, знайшов відгук як серед низки виконавців, які стали постійними інтерпретаторами шаррінівської музики, так і серед публіки, очікування якої на катарсичне звільнення від авангардних *horror*'ів 1950-х–1960-х років С. Шарріно вдалося влучно прорахувати.

Висновки до Розділу 1

Проектний характер сучасної доби, вочевидь, не можна розглядати у якості унікальної характеристики, притаманної виключно творчості С. Шарріно. Так само невірним було би намагатися класифікувати зразки сучасного музичного мистецтва, розмежовуючи їх на «опуси» та «проекти». Сучасний музичний твір може бути розглянутий з точки зору як його «опусності», так і «проектності»: це залежить лише від ракурсу дослідження та дослідницької «оптики». У першому випадку вектор уваги є спрямованим на текст; у другому за мету ставиться завдання «розімкнути» текст та осмислити його у системі зв'язків, які організує композитор у відповідності до свого задуму.

Умови даного дослідження дозволяють розглядати музичний текст як проект на постпроектному етапі, що наближає пропонований підхід до аналізу замкненого опусу. Відмінність між ними спробуємо пояснити із залученням базових положень теорії мовленнєвих актів, запропонованої британським філософом та лінгвістом Дж. Остіном [104]. Згідно з теорією, розробленою дослідником, всі мовленнєві акти можуть бути інтерпретовані як констативи (*constative*), тобто твердження, що потребують оцінки з точки зору своєї істинності або хибності, або як перформативи (*performatives*), тобто цілеспрямовані мовленнєві дії, що не лише передають певну інформацію, але й створюють факти суспільної дійсності та потребують оцінки з погляду

своєї ефективності (успішності). Якщо музичний твір-«опус» постає як «констатив» просто за фактом свого існування, то твір-«проект» – це «перформатив», тобто такий мовленнєвий акт, коли не щось повідомляється, а щось робиться, а результат цієї діяльності створює нову ситуацію між тими, хто спілкується. Спроби розглянути музичний текст у якості проекту, у межах якого реалізується художня індивідуальність композитора, можуть стати початком формування нового підходу до розуміння композиторської творчості. Говорити про наявність чітко визначених методологічних алгоритмів на зразок цілісного або структурно-композиційного аналізу, що були би придатні для реалізації подібного підходу, поки зарано. Втім, у якості одного із потенційно результативних методів можуть бути розглянуті спроби спиратися у аналітичному осмисленні музичних текстів на моделі, що існують у проєктному менеджменті, адаптуючи їх до реалій композиторської творчості.

РОЗДІЛ 2

МАРКЕРИ ПРОЄКТНОСТІ

У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ С. ШАРРІНО

2.1. Діалогічність: вектори реалізації

Будь-який текст, за М. Бахтіним, являє собою «зв'язний знаковий комплекс» [15, с. 281] та за своєю природою є діалогічним. Як і кожне висловлювання, музика має свого адресата, ім'я якого часто конкретизується у присвяті. У сучасній культурі адресована творчість стає одним із можливих форматів відносин між суб'єктами та об'єктами, що виникають у результаті проєктної діяльності як засіб досягнення певної мети. На наш погляд, саме адресність є одним із маркерів проєктності, який майже інтуїтивно зчитується при знайомстві із композиторською творчістю С. Шарріно.

2.1.1. «Діалог з друзями»: коло адресатів музики С. Шарріно

Проблема присвяти як важливого компоненту заголовкового комплексу вивчалася і продовжує вивчатися багатьма дослідниками. Наукові розвідки у галузі літературознавства та лінгвістики [див., наприклад: 90] склали теоретичну базу для ряду музикознавчих праць, у яких авторська присвята фігурує у якості феномену музичної культури (В. Бодіна-Дячок [21]), компоненту заголовкового комплексу музичного твору (К. Фізер [132]) тощо. У ракурсі даного дослідження огляд присвят творів С. Шарріно цікавить нас насамперед як ключ до розуміння певних кіл спілкування, до яких опиняється включеним і з якими себе ідентифікує композитор.

Із понад двохсот п'ятдесяти творів, представлених у каталозі на офіційному сайті С. Шарріно станом на липень 2022 року [235], понад сто мають у заголовковому комплексі присвяту. Загалом у присвятах композитора фігурують близько дев'яноста персон та чотири музичні колективи (повний перелік творів С. Шарріно, що містять присвяти у своєму заголовковому комплексі, наведено у Додатку А).

Вже перший побіжний погляд на множину присвят творів С. Шарріно дозволяє відмітити їх певну національну вибірковість. Близько вісімдесяти п'яти відсотків всіх шаррінівських композицій адресовані італійським музикантам, педагогам, композиторам, музикознавцям, видавцям та іншим діячам, чия сфера інтересів так чи інакше пов'язана із музичним мистецтвом.

Значна кількість творів С. Шарріно адресована виконавцям, більшість з яких брали участь у прем'єрах присвячених їм композицій. Досить симптоматично, що серед імен музикантів-інструменталістів, що фігурують у шаррінівських присвятах, ми зустрічаємо майже виключно італійські прізвища. Це піаністи Б. Каніно (Bruno Canino, 1935), А. Балліста (Antonio Ballista, 1936), М. Дамеріні (Massimiliano Damerini, 1951), скрипалі С. Аккардо (Salvatore Accardo, 1941) та М. Рольяно (Marco Rogliano, 1967), флейтисти Р. Фаббрічіані (Roberto Fabbrichiani, 1949) та М. Каролі (Mario Caroli, 1974), та інші. Натомість, серед вокалістів, яким присвячені твори С. Шарріно, італійці майже не представлені. Єдине виключення складають шаррінівські «Due melodie» («Дві мелодії», 1980) для сопрано з фортепіано, присвячені італійській оперній співачці М. Френі (Mirella Freni, 1935–2020). Коло співаків, у якому поруч із М. Френі фігурують іспанське мецо-сопрано Т. Берганца (Teresa Berganza, 1935–2022), польське мецо-сопрано А. Радзеєвська (Anna Radziejewska, 1971) та німецький бас-баритон О. Кацамейєр (Otto Katzameier), є одним із небагатьох «інтернаціональних» кіл у просторі присвят С. Шарріно. У цілому ж коло перших виконавців музики С. Шарріно, репрезентоване у присвятах до його творів, має чітко окреслену локальну характеристику та демонструє фокус композитора перш за все на італійському виконавстві.

Серед адресатів творів композитора є представники європейських музичних династій, також переважно італійських. Так, чимало творів – переважно фортепіанних – присвячено піаністичній династії на чолі з М. Полліні (Maurizio Pollini, 1942): власне видатному піаністу, його дружині Марілізі (Marilisa Pollini) та сину Даніеле (Daniele Pollini, 1978). Ряд творів

С. Шарріно адресовано представникам творчої родини К. Аббадо (Claudio Abbado, 1933–2014). Сам К. Аббадо у якості диригента брав участь у прем'єрному виконанні оркестрової версії твору «Verseuse» («Колискова», 1977), що був йому присвячений. Серед адресатів С. Шарріно знаходимо також сестру К. Аббадо, італійську музикознавицю, засновницю та директорку фестивалю «Milano Musica» Л. Песталоцца (Luciana Pestalozza, 1929), а також її чоловіка, піаніста К. Песталоцца (Carlo Pestalozza, 1920–1988). Сюїту «Aspern» («Асперн», 1979) для сопрано та інструментального ансамблю С. Шарріно присвячує В. Кляйбер (Veronica Kleiber, 1928–2017), представниці династії австрійських диригентів, доньці Е. Кляйбера (Erich Kleiber, 1890–1956) та сестрі К. Кляйбера (Carlos Kleiber, 1930–2004), яка певний час виконувала обов'язки секретарки К. Аббадо.

До кола італійських диригентів, імена яких представлені у присвятах творів С. Шарріно, поряд із К. Аббадо входять також Р. Муті (Riccardo Muti, 1941), Т. Готті (Tito Gotti, 1927), Р. Шайї (Riccardo Chailly, 1953), М. Панні (Marcello Panni 1940) та К. Амброзіні (Claudio Ambrosini, 1948).

Незважаючи на традиційно міцні в Італії – і особливо на острові Сицилія, звідки родом С. Шарріно – родинні зв'язки, серед більше ніж сотні присвят лише одну композитор адресує безпосередньо представнику власної родини. Композицію «Waiting for the wind» («В очікуванні вітру»), створену у 1998 році для голосу та яванського оркестру гамелану, супроводжує присвята «a mio fratello Giovanni» («моєму братові Джованні»). Дж. Шарріно (Giovanni Sciarrino), відомий під псевдонімом John Noise Manis, є продюсером, а також композитором, як і його брат. Проте коло його творчих захоплень значно вужче та більш специфічне. У центрі уваги Дж. Шарріно знаходиться гамелан – традиційний індонезійський¹³³ оркестр, основу якого складають ударні інструменти різних типів. Очолюючи некомерційну організацію «Yantra Productions»¹³⁴, головною метою якої є збереження культури гамелану

¹³³ Батьківщиною гамелану вважається острів Ява (Індонезія).

¹³⁴ Офіційний сайт організації: <http://www.yantrasoundproductions.org> [255].

та його актуалізація у контексті європейського музичного мистецтва, Дж. Шарріно (John Noise Manis) став відомим перш за все як продюсер, зусиллями якого в період з 2011 року по 2018 рік було випущено понад п'ятдесят музичних платівок. Більшість з них присвячено відтворенню історичної індонезійської традиції виконавства, а частина – експериментальним аранжуванням для гамелану «Мистецтва фуги» Й. С. Баха, творів Д. Скарлатті, Л. ван Бетховена, К. Дебюссі, І. Стравінського, Дж. Кейджа та Т. Райлі¹³⁵. Імовірно, твір «Waiting for the wind» С. Шарріно являє собою спробу підтримати ентузіазм свого брата щодо всебічної популяризації гамелану. Крім того, у даному випадку саме авторська присвята стала приводом для творчого діалогу, у який С. Шарріно вступає, звертаючись до нетрадиційного інструментального складу та розширюючи межі звичних для себе засобів виразності¹³⁶. З іншого боку, враховуючи той факт, що гамелан є невід'ємною частиною творчого образу Дж. Шарріно, даний твір також можна розглядати як своєрідний музичний портрет, у якому особистісні характеристики зображуваної особи відтворені, зокрема, за рахунок тембрового рішення.

Присвяту (вочевидь, постфактум) пам'яті Ф. Еванджелісті, вчителя С. Шарріно, містить один із перших творів композитора – Струнний квартет, що був створений у 1967 році¹³⁷ та згодом увійшов до складу Шести коротких квартетів у якості Другого квартету. Три інші квартети із цього циклу (Перший, Третій та Шостий)¹³⁸ мають присвяту пам'яті П. Мардзані (Pietro

¹³⁵ Дж. Шарріно є автором ряду проєктів, пов'язаних із аранжуванням зразків академічної музики: The Gamelan Cage project (2012); The Gamelan Stravinsky project (2014); The Gamelan Scarlatti project (2015–2016); The Gamelan Bach project (2016–2017); The Gamelan Debussy project (2017–2018) [255].

¹³⁶ Станом на жовтень 2021 року композиція «Waiting for the wind» є єдиним твором у доробку С. Шарріно, написаним для гамелану.

¹³⁷ Інформація подана згідно з каталогом творів С. Шарріно, представленим на офіційному сайті композитора, автором якого є професор музичної академії у Триєсті (Conservatorio di Musica “Giuseppe Tartini”) Дж. Д'Анжело (Giulio D'Angelo). Ознайомившись з трьома варіантами даного каталогу (хронологічним, алфавітним та жанровим), стає зрозуміло, що С. Шарріно не схильний до традиційної авторської систематизації власного доробку. Серед більше ніж сотні творів лише один містить у заголовковому комплексі порядковий номер опусу («Clair de lune» op. 25), який, вочевидь, виконує зовсім не систематичну функцію.

¹³⁸ І. Тукова, аналізуючи Перший квартет С. Шарріно у своїй монографії «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох XVII – початок XXI століття» [129], уникає згадки щодо присвяти твору.

Marzani, 1889–1974), засновника Філармонічного товариства Роверето (*Associazione Filarmonica di Rovereto*) [168].

Загалом пам'ятних присвят серед адресованих творів С. Шарріно не так багато. Окрім вже згаданого ушанування Ф. Еванджелісті та П. Мардзані, до таких композицій можна віднести твір «Un'immagine di Agrocrate» («Образ Гарпократа», 1979) для фортепіано та оркестру з хором, присвячений пам'яті італійського піаніста Д. Чіані (Dino Ciani, 1941–1974), який трагічно загинув у молодому віці. Літературну основу твору склали фрагменти трагедії «Фауст» Й. В. Гете та «Логіко-філософського трактату» Л. Вітгенштейна.

Парадоксальну подвійну присвяту містить п'єса «Attraverso i cancelli» («Крізь ворота», 1982) для інструментального ансамблю. Окрім присвяти італійському композитору Ф. Донатоні (Franco Donatoni, 1927–2000), твір містить позначення «in memoria di Tchaikowsky» («пам'яті Чайковського»). Назва твору викликає асоціації із книгою «Крізь ворота смерті» («Through the Gates of Death», 1932) американської письменниці-окультистки Д. Форчун (Dion Fortune), хоча італійський переклад її твору («Attraverso i cancelli della morte»), виконаний А. Коффа (Augusta Coffa) та Л. Пірротою (Luciano Pirrotta), побачив світ лише у 1988 році, через шість років після написання шаррінівської п'єси.

Серед адресованої музики С. Шарріно представлена не лише традиція присвяти вчителю, а й дещо менш розповсюджена практика присвяти учню. Так, твір «Esplorazione del bianco I» («Дослідження білого I», 1986) для контрабасу solo було присвячено італійському композитору та контрабасисту С. Скоданіббіо (Stefano Scodanibbio, 1956–2012), який свого часу проходив під керівництвом С. Шарріно курс композиції.

Окреме коло адресатів творчості С. Шарріно складають представники італійської мистецької спільноти, що не є авторами або виконавцями музики, але діяльність яких безпосередньо стосується мистецького життя Італії. До цієї категорії можна передусім віднести присвяти представникам міланського видавництва *Ricordi*, яке з 1969 року по 2004 рік мало виключне право

на публікацію творів композитора. Зокрема, твір «Le ragioni delle conchiglie» («Мотиви мушель», 1986) для фортепіанного квінтету адресовано головному редактору *Ricordi* М. Мадзоліні (Marco Mazzolini), а «Codex purpureus II» («Пурпуровий кодекс II», 1983) – «неповторному»¹³⁹ Ф. Бруссару (Fausto Broussard), відомому музикознавцю та редактору. Ряд присвят адресовано італійським музичним критикам М. Бортолотто (Mario Bortolotto, 1927–2017), А. Джентілуччі (Armando Gentilucci, 1939–1989), К. Темпо (Claudio Tempo, 1938–2007) та іншим.

У доробку С. Шарріно є твори, адресовані лібретисту А. Пезу (Aurelio Pes 1942–2020), письменниці Л. Бозіо (Laura Bosio 1953), а також німецькому оперному драматургу, театрознавцю та оперному інтенданту К.-П. Керу (Klaus-Peter Kehr, 1940). У присвятах творів С. Шарріно також фігурують М. Т. Рубін де Червін, дружина композитора та музикознавця Е. Рубін де Червін (Ernesto Rubin de Cervin, 1936–1913), францисканський священник Дж. Каталані (padre Giorgio Catalani, 1929–2008), автор багатьох культурних ініціатив, зокрема, фестивалю «Dicembre organistico» у італійському місті Читта-ді-Кастелло, та інші представники італійської спільноти, що від середини ХХ століття та до сьогодні формували та формують мистецьке середовище Італії.

Важливою віхою на творчому шляху С. Шарріно стала Академія Санта-Чечилія в Римі, курси якої композитор відвідував на початку своєї кар'єри та звання академіка якої свого часу отримав сам. Не дивно, що серед адресатів шаррінівських присвят є коло *alumni*¹⁴⁰ та академіків¹⁴¹ Санта-Чечилії, які на певному етапі формували оточення композитора.

Присвяти творів С. Шарріно часто містять не лише ім'я адресата, але і певні додаткові звороти, що вказують на ставлення композитора до суб'єкта

¹³⁹ «all'irripetibile Fausto Broussard».

¹⁴⁰ Зокрема, композитор Г. Петрассі (Goffredo Petrassi, 1904–2003), віолончеліст Л. Ландзілотта (Luigi Lanzillotta), арфістка К. Антонеллі (Claudia Antonelli) та інші.

¹⁴¹ Зокрема, альтист П. Фаруллі (Piero Farulli, 1920–2012), віолончеліст Р. Філіппіні (Rocco Filippini, 1943–2021) та інші.

присвяти. Це може бути шанобливе звернення, як, наприклад, «al signor Mario Pascucci» («пану Маріо Паскуччі») у присвяті твору «...da un Divertimento» (1973) для дванадцяти інструментів, або епітет, яким характеризується адресат, наприклад, «all'irripetibile Fausto Broussard» («неповторному Фаусто Бруссару»). Присутні також вказівки на тип стосунків між автором та адресатом, як то «al mio amico Massimiliano Damerini» («моєму другові Массіміліано Дамеріні») у Першій фортепіанній сонаті або вже згадуване вище «a mio fratello Giovanni» («моєму братові Джованні»). Присвята віолончелісту Р. Філіппіні (Rocco Filippini, 1943–2021) та його дружині, як і присвята М. Френі, супроводжується інтимним «affettuosamente» («з ніжністю, з любов'ю»), а присвята до твору «La malinconia» («Меланхолія») для скрипки і альту, адресованого скрипалю А. Стефанато (Angelo Stefanato, 1926–2014) та альтисту Д. Ашолла (Dino Asciola, 1920–1994), містить ввічливу приписку «a una graziosa richiesta in risposta» («у відповідь на люб'язне прохання»).

Як щира подяка, що відкриває завісу над непростим життєвим етапом композитора, сприймається присвята, яка супроводжує оперу «Luci mie traditrici» («Мое зрадливе світло», 1998): «a Marilisa Pollini che mi ha salvato la vita» («Марілізі Полінні, яка врятувала моє життя»). Про певні неформальні стосунки свідчить і присвята «Con mille auguri a Luciana Pestalozza dal suo Salvo» («З тисячею побажань Лучані Песталоцца від її Сальво») до капрису для скрипки «Fra sé» («Поміж собою», 2009).

У присвятах до окремих творів зафіксовані певні подробиці щодо обставин їх створення. Так, фортепіанну мініатюру «Esercizio» супроводжує присвята «a Rovereto la notte del 5 settembre 1972 per il pianista Carlo Levi Minzi» («в Роверето в ніч на 5 вересня 1972 року для піаніста Карло Леві-Мінці»). Прем'єра ж цього твору відбулася за три дні, 8 вересня 1972 року, у межах фестивалю «Settimana Musicale», звісно, за участі К. Леві-Мінці.

Окремі присвяти можуть допомогти ідентифікувати твори С. Шарріно як музичні приношення. Маленька поема для десяти духових інструментів «Di Zefiro e Pan» (1977) адресована «a Chiara e Francesco [Carraro] in occasione delle loro nozze» («К'ярі та Франческо [Карраро] з нагоди їх весілля»), а у творі «In dono a Morricone, aria d'auguri» («У дарунок Морріконе, з найкращими побажаннями», 2018) для труби з оркестром ініціатива приношення з нагоди дев'яносторічного ювілею видатного італійського композитора (Ennio Morricone, 1928–2020) зафіксована в самій назві.

У назвах деяких творів С. Шарріно їх адресність знаходить більш витончене відображення. Так, ознаки специфічної «гри слів» мають назва твору «Il tempo con l'obelisco» («Час із обеліском», 1985) для шести інструментів та його присвята італійському музичному критику та лібретисту К. Темпо (Claudio Tempo, 1938–2007). Подібний принцип помічаємо і у циклі «Due Arie marine» («Дві морські Арії») для мецо-сопрано та синтезованих звуків, перший номер якого («Lamento») присвячено Марині Фістуларі-Малер (Marina Fistoulari Mahler, 1943), онуці Г. Малера (Gustav Mahler, 1860–1911) та дочці британського диригента українського походження А. Фістуларі (Anatole Fistoulari, 1907–1995), а другий («Tempesta») – Марині Ровера (Marina Rovera), почесному члену асоціації «Milano Musica», діяльність якої пов'язана із поширенням новітньої музики.

Серед численних присвят творів С. Шарріно є й утаємничені адресати. Так, твір «L'immaginazione a se stessa» («Уява як така», 1996) для хору та оркестру має лаконічну присвяту «E. M.». Втім, можна припустити, що за цими ініціалами зашифровано ім'я Е. Монтале (Eugenio Montale, 1896–1981), італійського поета та прозаїка, лауреата Нобелівської премії з літератури, тексти якого і склали літературну основу твору. Значно більше запитань виникає у зв'язку із присвятою невидимого дійства «Lohengrin» («Лоенгрін», 1984), яка містить лише ім'я «Jokill». Нетипове з точки зору італійського правопису ім'я та відсутність будь-яких інших вказівок створюють навколо цієї присвяти ореол таємниці.

Огляд заголовкових комплексів шаррінівських творів дозволяє виділити у окреме коло присвяти, адресовані С. Шарріно колегам-композиторам, представникам європейського авангарду – С. Буссотті (Sylvano Bussotti, 1931–2021), П. Булезу (Pierre Boulez, 1925–2016), Л. Ноно (Luigi Nono, 1924–1990), Ж. Грізе (Gérard Grisey, 1946–1998), Д. Куртагу (György Kurtág, 1926), П. Етвешу (Peter Eötvös, 1944) та іншим. Адресування ряду творів європейським композиторам (до речі, найбільш інтернаціональній групі шаррінівських адресатів) є не стільки знаком пошани, скільки проявом певної внутрішньої «вибіркової спорідненості», певною персоніфікацією координат творчості митця.

Сам С. Шарріно також неодноразово ставав адресатом музичних присвят, результатом чого можна вважати формування своєрідних мистецьких діалогів, під час яких композитори обмінюються творчими «репліками». Так, подібна творча комунікація склалася у другій половині 1980-х років між С. Шарріно та Л. Ноно. Присвяту Л. Ноно містить згадуваний вище шаррінівський твір «La perfezione di uno spirito sottile» («Довершеність тонкого духу», 1985) для флейти, голосу та перкусії. Через чотири роки вже Л. Ноно присвятить С. Шарріно один із своїх останніх творів «La lontananza nostalgica utopica futura» («Майбутня утопічна ностальгійна віддаленість», 1988/89) для скрипки та магнітофонної стрічки. Сам С. Шарріно коментує багатозначну назву присвяченого йому твору Л. Ноно у звичній для себе вигадливій манері: «Минуле, відображене в сьогоденні (nostalgica), викликає творчу утопію (utopica); прагнення до того, що відомо, стає засобом того, що стане можливим (futura) через відстань (lontananza)»¹⁴² [235].

Відповідь від свого адресата отримав й шаррінівський твір «Il motivo degli oggetti di vetro» («Мотив скляних предметів») для двох флейт і фортепіано, написаний у 1986 році та присвячений Ж. Грізе. Реплікою французького композитора-спектраліста у цьому «діалозі» послугував

¹⁴² «<...> the past reflected in the present (nostalgica) brings about a creative utopia (utopica), the desire for what is known becomes a vehicle for what will be possible (futura) through the medium of distance (lontananza)».

відомий твір «Vortex Temporum» («Вихор часу») для фортепіано і п'яти інструментів (флейти, кларнета, скрипки, альту і віолончелі), що був написаний Ж. Грізе у 1994–1996 роках і який практично став завершенням творчого та життєвого шляху композитора.

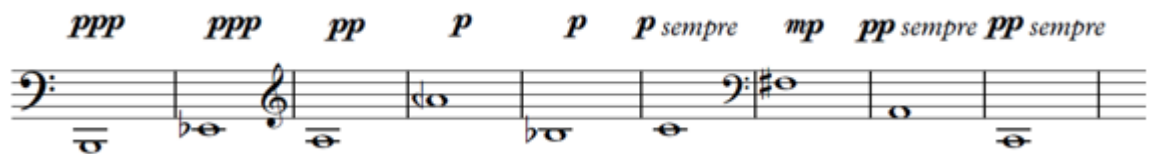
«Vortex Temporum» – це текст, адресований колегам і сучасникам Ж. Грізе. Кожна з трьох частин твору присвячена одному із європейських композиторів ХХ–ХХІ століть: перша – швейцарському композитору Ж. Цінстагу (Gérard Zinsstag, 1941), друга – італійському композитору С. Шарріно (Salvatore Sciarrino, 1947), третя – німецькому композитору Г. Лахенману (Helmut Lachenmann, 1935), про тенденцію до зіставлення з постаттю якого постаті С. Шарріно мова йшла вище.

Попри відсутність достовірної інформації щодо безпосередніх особистих або творчих контактів Ж. Грізе та С. Шарріно, важко не звернути увагу на спільність багатьох ідей, що пов'язують цих композиторів. Практично ровесники (різниця у віці становить один рік), вони паралельно захоплювалися електроакустичною музикою: у той самий час, як у 1969 році С. Шарріно відвідував курс електронної музики Ф. Еванджелісті у Римі, Ж. Грізе у Франції брав уроки у французького композитора Ж.-Е. Марі (Jean-Étienne Marie, 1917–1989), який спеціалізувався на дослідженні мікротональної та електроакустичної музики. Крім того, пов'язані із аналізом звукового спектру та граничними станами на межі звуку і тиші ідеї представників так званої «Групи маршруту» («Group de l'Itinéraire»), до якої, окрім Ж. Грізе, увійшли французькі композитори-спектралісти Ю. Дюфур (Hugues Dufourt, 1943), Т. Мюраї (Tristan Murail, 1947), Р. Тесьєр (Roger Tessier, 1939) та М. Левінас (Michaël Lévinas, 1949), певним чином резонують із творчим методом С. Шарріно, заснованим на пильній увазі до природи звуку у процесуальності його існування.

Три частини «Vortex Temporum» Ж. Грізе об'єднані інтерлюдіями, виконуються *attacca* та побудовані за принципом традиційного темпового контрасту: швидкі крайні частини обрамляють повільну середню. У другій

частині твору, присвяченій С. Шарріно, вихор часу, що стрімко мчить у крайніх частинах, уповільнює свій біг. Фактура твору виразно розділена на два пласти: це рівномірний, безперервний рух чвертками, викладений у партії фортепіано, який є незмінним до кінця частини, і витримані звуки інших інструментів ансамблю, що тембрально перетікають один в одного та ніби втілюють континуум часу.

Композиційно друга частина «Vortex Temporum» складається з дев'яти фаз-розділів, кожна з яких займає одинадцять тактів і є варіантним повторенням попередньої. Повторюваність фаз створює відчуття певної статичності, і одночасно з цим – безперервного руху часу по спіралі. Основу кожної із фаз-розділів становить повторюваний *ostinato* басовий звук у фортепіано, що у кожній фазі зміщується на нову висоту. Схематично це можна зобразити наступним чином:



Нотний приклад 3. Ж. Грізе. «Vortex Temporum» II.
Схема переміщення звуковисотного центру у дев'яти фазах-розділах.

За рахунок динамічного та фактурного ущільнення у п'ятій, шостій і сьомій фазах «хід часу» стає більш стислим і напруженим навіть попри авторську ремарку *sempre sostenuto*. Створюється враження, що композитор за допомогою періодичної композиційної структури моделює параметри часового виміру.

Друга частина «Vortex Temporum» Ж. Грізе апелює до елементів естетики музичної мови С. Шарріно. Вона цілком вписується до концепції «екології слухання» («l'ecologia dell'ascolto», термін К. Каррателлі [182]), яка притаманна творчому методу італійського композитора. Динамічний план другої частини «Vortex Temporum» коливається між загальною тишею, *pppp* та *mp*; подібна динаміка залучає до стану пильного «вслуховування». Ж. Грізе вдається до максимальної деталізації бажаного слухового результату,

яку фіксує за допомогою традиційної нотації із залученням додаткових прийомів. Один із них пов'язаний зі специфічним динамічним нюансом у партіях струнних інструментів. Поступове збільшення сили звуку при майже повній відсутності початкової атаки звуку (*crescendo dal niente*, з іт. буквально «зростати з нічого») та подальше зменшення сили звуку, що доходить до нульового звучання (*decrescendo al niente*, з іт. буквально «зменшуватись у ніщо»), ілюструють процесуальний стан буття звуку у трьох фазах його існування.



Нотний приклад 4. Ж. Грізе. «Vortex Temporum» II.
Фрагмент партитури (партія віолончелі, тт. 66–67).
Copyright © 1995 by Sté Amé des EDITIONS RICORDI, Paris pour tous Pay

Використання Ж. Грізе прийому *niente* – це своєрідний жест поваги: даний прийом є характерним для творчості С. Шарріно та застосовується композитором у значній частині його творів. Крім того, американська дослідниця М. Ленц в своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому шаррінівській флейтовій творчості, зазначає, що винахід графічного символу *crescendo dal niente* та *decrescendo al niente*, який широко використовували у своїх творах композитори-спектралісти, зокрема Ж. Грізе та Т. Мюрай, належить саме С. Шарріно [206, с. 11].



Нотний приклад 5. С. Шарріно. «Esplorazione del bianco» I
для контрабасу solo. Фрагмент партитури.
Copyright © 1995 by CASA RICORDI, BMG RICORDI S.p.A, Milano

У «Vortex Temporum» Ж. Грізе використовує елементи мікрохроматики. Для цього ним передбачено попереднє налаштування чотирьох звуків

фортепіано на чверть тону нижче традиційного строю. Незвичним є і застосування інструментальних тембрів. Створенню специфічного звучання сприяють темброві міксти, що нівелюють тембр інструменту, а також використання рідкісних різновидів інструментів (басової флейти тощо).

«Vortex Temporum» Ж. Грізе – це не просто твір, присвячений композитору-сучаснику. Це першою чергою репліка у творчому діалозі автора із С. Шарріно. Ж. Грізе – свідомо чи підсвідомо – апелює до лінеарності фактури, мікродинаміки, що провокує реципієнта вдаватися до пильного «вслуховування», і тембрових мікстів; усі ці риси так чи інакше знаходять відображення і у творчості С. Шарріно.

2.1.2. «Діалог з соціумом»: творчість Сальваторе Шарріно у межах фестивальних проєктів

Окремий вектор діалогічності реалізується у творчості С. Шарріно через його активне залучення до європейського фестивального руху. «Однією з основних форм здійснення контактів виконавців і слухацької аудиторії» [155, с. 3] називає музичний фестиваль О. Широкова, авторка дисертаційного дослідження «Музичний фестиваль у діалозі культур», яка у своїй праці робить акцент на діалогічній природі фестивалю та розглядає сучасний музичний фестиваль як проєкт. Погоджуючись із думкою дослідниці щодо проєктної природи фестивалю та важливості комунікативних відносин, що у межах фестивальної практики виникають між двома суб'єктами комунікації – виконавцями та глядачами (слухачами), слід все ж привернути увагу до третього (а насправді першого) фігуранта комунікаційної тріади – автора, який з тих чи інших причин залишився поза увагою О. Широкової. Залучений до того чи іншого фестивального проєкту у якості автора, якому замовили написання твору, композитор не лише опиняється включеним до класичного проєктного «залізного трикутника» із чітко визначеним часовим обмеженням, відповідними ресурсами та своєрідним – більш або менш жорстким – технічним завданням (ступінь жорсткості якого залежить

від замовника), але і отримує чи не найбільш чітко визначену потенційну цільову аудиторію – слухачів, зацікавлених у сучасному музичному мистецтві та підготовлених до сприйняття будь-яких, навіть найбільш радикальних творчих експериментів. Симптоматичним, на нашу думку, можна назвати і певний фокус адресності, що виникає у творчості сучасного композитора, який опиняється включеним до діалогу зі специфічною «фестивальною» публікою.

Твори С. Шарріно часто звучать у програмах музичних фестивалів, як загальноєвропейських («Schwetzinger Festspiele», Баден-Вюртемберг, Німеччина; «Warszawska Jesień», Варшава, Польща; «Salzburger Festspiele», Зальцбург, Німеччина; «Beethovenfest», Бонн, Німеччина), так і італійських («Festival di Nuova Consonanza», Рим; «Festival dei Due Mondi», Сполето; «Festival Internazionale di Musica Contemporanea», Бреція, тощо). Подібна фестивальна активність цілком корелює із національними традиціями батьківщини композитора. Багата фестивальна практика сприяє активній інтеграції новітнього репертуару до мистецького простору, адже організатори фестивалів мають перманенту потребу у маніфестації унікальності заходу, яка стимулює їх до колаборації із представниками сучасної композиторської спільноти.

Включення музики С. Шарріно до фестивальних проєктів відбувається на різних засадах. Один із форматів передбачає залучення до концертної програми фестивалів тих творів композитора, що вже були написані раніше. Ініціаторами подібного вибору найчастіше можуть виступати запрошені організаторами фестивалів виконавці, що мають у своєму репертуарі шаррінівські твори.

В Україні твори С. Шарріно представлені здебільшого у межах саме такого формату (репрезентація творів композитора у мистецькому просторі України у період 1998–2021 років представлена у Додатку Б). Загалом знайомство української аудиторії з музикою С. Шарріно відбулося у межах фестивального руху. Вперше в Україні твори італійського композитора

прозвучали у Львові у 1998 році під час IV Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», започаткованого, за висловом М. Шведа, з метою репрезентації «сучасної української музики в контексті світової» [151]. Перед аудиторією львівського фестивалю С. Шарріно постав передусім як автор флейтової музики. Твори композитора для флейти solo «Come vengono prodotti gli incantesimi?» («Як народжуються чари?») та «Canzona di ringraziamento» («Пісня подяки») прозвучали у виконанні швейцарського флейтиста Г. Бальмера (Hans Balmer). Три роки потому, у 2001 році, на VII Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» ще один шаррінівський флейтовий твір – «All'aure in una lontananza» («Аура вдалині») – представив німецький флейтист М. Фаленбок (Martin Fahlenbock). Своєрідним підсумком львівської флейтової «шаррініани» став виступ на XIX Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» (2013 рік) вже знайомого публіці Г. Бальмера, який представив першу частину шаррінівського циклу «L'opera per flauto» для флейти solo. Аудиторія львівського фестивалю познайомила лише з частиною значного флейтового доробку С. Шарріно. Втім, твори, що першими репрезентували творчість композитора в Україні, є показовими з точки зору формування уявлення щодо його митецького образу.

Львів недовго утримував українську «монополію» на творчість С. Шарріно. Географія поширення творчості італійського композитора у вітчизняному мистецькому просторі вже у 2004 році сягнула Одеси, де у межах XX Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики» прозвучав твір із символічною для даного фестивалю назвою «Ai limiti della notte» («На межі ночі») для альтя solo. У межах проєктного хабу «Соло-соліссімо» творчість С. Шарріно представив італійський альтист М. Барбетті (Maurizio Barbetti).

Київська музична спільнота долучилася до творчості італійського композитора також завдяки фестивальному руху. У 2014 році відбувся фортепіанний речиталь, представлений на музичній сцені Міжнародного

фестивалю «Книжковий Арсенал» британським піаністом М. Нупом (Mark Knopfler), який, поряд з творами К. Дебюссі та К. Сен-Санса, виконав П'яту сонату для фортепіано С. Шарріно. Шаррінівський твір було введено М. Нупом до імпресіоністичного контексту концертної програми. Репертуарне «сусідство» із творами К. Дебюссі та К. Сен-Санса свідчить про включення С. Шарріно до ряду композиторів-«класиків» та, окрім того, резонує із його тяжінням до музики французьких композиторів межі ХІХ–ХХ століть (нагадаємо про твір «Clair de lune op. 25» С. Шарріно, що красномовно апелює до однойменної частини «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі).

У Харкові творчість С. Шарріно вперше була представлена лише у 2015 році у межах Міжнародного фестивалю сучасної музики «Kharkiv contemporary», ініційованого українським композитором та диригентом В. Рунчаком. Для харків'ян у виконанні композитора та піаніста Д. Бочарова прозвучала шаррінівська Друга соната для фортепіано, менш новаторська, ніж П'ята соната, проте більш віртуозна та експресивна.

Після «апробації» у межах фестивального руху твори С. Шарріно поступово знайшли собі місце і у позафестивальних вітчизняних мистецьких проєктах. Різноманітність камерно-інструментальної творчості С. Шарріно була представлена у дев'ятому концерті серії «New Music: Ukraine» (2015 рік, Київ), організованому концертною агенцією «Ухо», у якому поряд із хоровими творами української композиторки В. Польової прозвучали твори С. Шарріно для фортепіано («De la nuit», «Perduto in una città d'acqua», «Anamorfosi»), скрипки («Sei capricci», частини I, II, VI) та камерно-інструментального ансамблю («Lo spazio inverso»)¹⁴³. Специфіка індивідуальних стилів двох композиторів, твори яких склали програму даного концерту, стала вирішальним фактором їх об'єднання. Витонченість хорового письма В. Польової консонувала з делікатними динамічними градаціями звучання та камерністю висловлювання в інструментальних творах С. Шарріно.

¹⁴³ Відомості щодо виконавців творів наведені у Додатку Б.

У другій половині 2010-х років твори С. Шарріно поступово увійшли до репертуару окремих українських виконавців, серед яких – А. Баришевський (фортепіано), Н. Стець (контрабас), камерно-інструментальні ансамблі сучасної музики «Sed Contra», «ConstantY», «Ухо-ансамбль» та інші. Варто зазначити, що метафоричні назви творів італійського композитора часто використовуються українськими виконавцями у якості назв або підзаголовків власних концертних проєктів. У даному зв'язку слід згадати фортепіанний речиталь А. Баришевського «Загублений у місті води»¹⁴⁴ та проєкт «Контрабас. Дослідження білого»¹⁴⁵ Н. Стеця, у яких, поряд із творами інших композиторів, прозвучали й однойменні твори С. Шарріно (відповідно, «Perduto in una città d'acqua» для фортепіано та «Esplorazione del bianco» для контрабасу solo). Відмітимо, що на даному етапі окремі твори С. Шарріно вже посіли постійне місце в репертуарі вищеназваних музикантів, які у своїх гастролях представляють творчість італійського композитора не лише у Києві, Одесі, Львові та Харкові, але й у інших містах України та Європи.

У процесі «одомашнення» творчості С. Шарріно на українській сцені прослідковується певна жанрова закономірність. Незважаючи на те, що в Італії та за її межами С. Шарріно відомий передусім як оперний композитор, знайомство української музичної спільноти з його творчістю розпочалося із камерно-інструментальних творів. Першими в Україні прозвучали твори С. Шарріно для інструментів soli (флейта, альт, фортепіано); надалі жанровий діапазон виконуваних творів композитора розширювався завдяки включенню до вітчизняної виконавської практики шаррінівських ансамблевих камерно-інструментальних творів.

Українські прем'єри творів С. Шарріно до певного часу не були помічені серед загального потоку новітньої музики та здебільшого сприймалися публікою як цікаві, але рядові зразки сучасного музичного мистецтва. Однак саме вони стали підготовчим «плацдармом» для наступного, етапного кроку

¹⁴⁴ Київ, 2018 рік.

¹⁴⁵ Київ, 2019 рік.

на шляху до інтеграції музики С. Шарріно до українського мистецького простору. Подією такого масштабу стала постановка шаррінівської опери «*Luci mie traditrici*» («Мое зрадливе світло», 1998), що відбулася у 2018 році на великій сцені Національної опери України завдяки зусиллям продюсерського агентства «Ухо». Вистава, у якій взяли участь четверо запрошених солістів із Франції, Австрії і Канади – Е. Лабурдет (Esther Labourdette), Р. Бергман (Rupert Bergmann), М. Тейлор (Michael Taylor), С. Олрі (Stephan Olry) – та українські музиканти «Ухо-ансамблю» під орудою італійського диригента Л. Гаджеро (Luigi Gaggero), викликала широкий резонанс серед представників вітчизняної мистецької спільноти, яка у відповідь вибухнула феєрверком рецензій [див. : 56; 97; 98] та остаточно закріпила статус С. Шарріно як провідного композитора сучасності у межах українського мистецького простору.

Своєрідним відлунням київської прем'єри опери «*Luci mie traditrici*» став проєкт «Корисні копалини», реалізований агентством «Ухо» восени 2021 року. Ядром проєкту стала мультимедійна виставка у «Павільйоні культури» на ВДНГ, присвячена трьом операм сучасних італійських композиторів, що були поставлені у Національній опері України за участі агентства «Ухо» протягом 2016–2018 років. Шаррінівській опері «*Luci mie traditrici*» у цій тріаді передували опери «*Limbus-Limbo*» («Лімб», 2011/12) С. Джервазоні та «*Pane, sale, sabbia*» («Хліб. Сіль. Пісок», 2017) К. Челла, остання з яких була створена на замовлення «Ухо-ансамблю» та вперше прозвучала саме в Україні у 2017 році. Спогади про оперні вистави, задокументовані у вигляді виставкових експонатів, доповнилися п'ятьма концертними програмами, функцією яких було створити музичний контекст до репрезентованих на виставці оперних творів. Основу програми концертів складала камерно-інструментальна творчість тріади С. Джервазоні – К. Челла – С. Шарріно, а також ряду композиторів, близьких до них за часом або стильовим напрямком, зокрема, Ф. Донатоні (Franco Donatoni, 1927–2000), Т. Хосокави (Toshio Hosokawa, 1955), С. Скоданіббіо та С. Андреєва (Samuel

Andreyev, 1981). Музика С. Шарріно була присутньою у чотирьох концертах із п'яти: твір «Introduzione all'oscuro» («Введення до темряви») для дванадцяти інструментів прозвучав у виконанні «Ухо-ансамблю», «Esplorazione del bianco» для контрабасу solo виконав Н. Стець, фортепіанні п'єси «De la nuit» та «Perduto in una città d'acque» представила Д. Писаренко. Кульмінацією та одночасно фінальною точкою проєкту став шаррінівський п'ятидесятихвилинний «натюрморт в одному акті» «Vanitas». У виставі взяли участь К. Дзюндзя (сопрано), Д. Писаренко (фортепіано) та В. Рекало (віолончель), який, крім того, виступив у якості автора українського перекладу лібрето з іспанської, італійської, англійської, французької, німецької та латинської мов. У київському виконанні «Vanitas» музична складова була доповнена оригінальним світловим дизайном: для цілком затемнених зали та сцени єдиним джерелом світла був промінь прожектору, що за п'ятдесят хвилин звучання твору майже непомітно описав повне коло залю, символічно вихоплюючи із темряви випадкові елементи інтер'єру.

Створення музики спеціально на замовлення різноманітних фестивалів надає С. Шарріно можливості випробувати себе в амплу «майстра епізоду» більш масштабної цілісності. Саме подібним чином було ініційовано створення значної частини творів композитора, написаних як на замовлення фестивалів класичної та сучасної музики¹⁴⁶, так і у межах фестивальних проєктів європейських оперних театрів, мистецьких інституцій та медіа¹⁴⁷.

Одним із масштабних фестивальних проєктів, до участі у яких був останніми роками залучений С. Шарріно, став «Європейський цикл» (*European cycle*), що мав відбутися у межах Бетховенського фестивалю у Бонні

¹⁴⁶ У тому числі Венеційська бієнале (Biennale di Venezia), Шветцингенський фестиваль (Schwetzingen Festspiele), Дні музики в Донауешінгені (Donauessinger Musiktage), Зальцбургський фестиваль (Salzburger Festspiele), фестиваль «Wien Modern», Віденський фестиваль (Wiener Festwochen), Берлінський музичний фестиваль (Berliner Festspiele Musik) та інші.

¹⁴⁷ Серед них: театр «Ла Скала» (Teatro alla Scala), Італійське радіо та телебачення (RAI), театр «Ла Феніче» (Teatro La Fenice di Venezia), Театр Карло Феліче (Teatro Carlo Felice di Genova), Фонд Арена-ді-Верона (Fondazione Arena di Verona), Штутгартський оперний театр (Staatsoper Stuttgart), театр «Ла Монне» (Brussels La Monnaie), Франкфуртський оперний театр (Oper Frankfurt), концертна зала «Концертгебау» (Amsterdam Concertgebouw), Лондонський симфонічний оркестр (London Symphony Orchestra) та інші.

(*Beethovenfest Bonn*) протягом 2015–2020-х років на пошану 250-річного ювілею великого Л. ван Бетховена.

Сама ідея цього фестивалю виникла на основі традиції ювілейних урочистостей. Бетховенський фестиваль у Бонні вперше відбувся у 1845 році з нагоди святкування сімдесят п'ятої річниці із дня народження Л. ван Бетховена, і з другої третини ХХ століття проводиться регулярно, щоправда, з різною періодичністю та у різному форматі¹⁴⁸. 2020 рік із його масштабним святкуванням двохсот п'ятдесятої річниці від Дня народження Л. ван Бетховена мав стати кульмінацією інтендантства Ніки Вагнер (Nike Wagner), правнучки Р. Вагнера, яка прийняла на себе керівництво фестивалем з 2014 року. І хоча пандемія внесла свої неминучі правки до плану святкування світовою музичною спільнотою бетховенського ювілею, деякі ювілейні проєкти були розпочаті настільки заздалегідь, що були реалізовані (повною мірою або частково) ще до запровадження карантинних заходів. Одним із таких проєктів можна вважати спрямований на творче переосмислення знакових бетховенських творів сучасними європейськими композиторами «Європейський цикл» Бетховенського фестивалю, що стартував у 2015 році.

Декларована керівництвом Бетховенського фестивалю мета – «спонукати найважливіших композиторів сучасності досліджувати новаторську силу Людвіга ван Бетховена»¹⁴⁹ [173] – була реалізована у вигляді своєрідного багаторічного «канону» композиторських рефлексій на бетховенські твори. За фінансової підтримки Музичної фундації імені Ернста фон Сіменса (*Ernst von Siemens Musikstiftung*) п'ять провідних європейських композиторів авангардного спрямування були ангажовані на написання кожній однієї композиції у відповідь на той чи інший твір Л. ван Бетховена з метою «висвітлення стану композиції у сучасній Європі»¹⁵⁰

¹⁴⁸ Починаючи із 1998 року фестиваль відбувається щосені, користується підтримкою міської адміністрації та тісно співпрацює із радіокомпанією «Deutsche Welle», Боннським Бетховенським оркестром (Beethoven Orchester Bonn), Боннською оперою (Stadttheater Bonn) та домом-музеєм Бетховена (Beethoven-Haus).

¹⁴⁹ «<...> to prompt the most important composers of the present day to explore the innovative force of Ludwig van Beethoven» [173]

¹⁵⁰ «<...> shedding light on the state of composition in today's Europe» [173].

[173]. Прем'єри нових творів відбувалися щороку у межах Бетховенського фестивалю 2015–2019 років. Фінальним «кадансом» цього проєкту мав стати колективний *Hommage* Л. ван Бетховену, коли у 2020 році на спеціально впровадженому з нагоди святкування Бетховенського ювілею додатковому весняному сезоні фестивалю ці твори мали прозвучати всі разом

Найперше, що спадає на думку у зв'язку з подібним задумом – це асоціація із іншим колективним мистецьким проєктом двохсотрічної давнини, у якому взяв участь сам Л. ван Бетховен. Мова йде про благодійне видання славнозвісних Варіацій на тему вальсу А. Діабеллі¹⁵¹, першу частину якого склали бетховенські Тридцять три варіації на вальс А. Діабеллі оп. 120, а другу – П'ятдесят варіацій на вальс А. Діабеллі колективного авторства¹⁵² (1824). Втім, на відміну від «Вітчизняного союзу митців» (*Vaterländischer Künstlerverein*)¹⁵³, до участі у якому А. Діабеллі запросив майже виключно австрійських композиторів¹⁵⁴, сучасний проєкт Бетховенського фестивалю у Бонні мав на меті об'єднати представників країн, які за часів Л. ван Бетховена визначали шляхи розвитку Європи: Франції, Італії, Австрії, Німеччини та Росії¹⁵⁵.

Першим представив своє прочитання Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру оп. 80 Л. ван Бетховна С. Шарріно («*Quando ci risvegliamo*» для оркестру, 2015). Наступними стали французький композитор Ю. Дюфур (Hugues Dufourt), що переосмислював бетховенську Третю симфонію («*Ur-Geräusche (Rilke 1919)*» для оркестру, 2016), та російський композитор

¹⁵¹ Детальну інформацію щодо проєкту А. Діабеллі наведено у статті професора П. Реннфельдта (Peter Roennfeldt) «The (50) Variations (not by Beethoven) on a Theme by Diabelli – Monstrosity or Monument?» (2011) [227].

¹⁵² У проєкті А. Діабеллі, окрім Л. ван Бетховена, взяли участь Ф. Шуберт, К. Черні, Й. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, І. Мошелес, Ф. К. Моцарт, зовсім юний Ф. Ліст та інші, менш відомі на сьогодні композитори.

¹⁵³ Оригінальна назва видання.

¹⁵⁴ Напис на фронтисписі видання «*Vaterländischer Künstlerverein*» проголошує, що ці варіації «складені найкращими композиторами та віртуозами Відня та Австрійської держави» («componiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k. k. oesterreichischen Staaten») [227].

¹⁵⁵ Відсутність у цьому переліку Великої Британії, роль якої на культурній та геополітичній мапі межі XVIII та XIX століть була однією із ключових, можна спробувати пояснити процесом виходу країни із Європейського Союзу, що розпочався та тривав майже одночасно із реалізацією «Європейського циклу» Бетховенського фестивалю.

В. Тарнопольський із ремінісценціями Четвертого концерту для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена («*Beethoven – Invokation*», 2017). У наступні роки їх місію продовжили німецький композитор Б. Ланг (Bernhard Lang) із реакцією на бетховенський Третій концерт для фортепіано з оркестром («*Monadologie XXXIV “... loops for Ludvik”*» для фортепіано з оркестром, 2018) та австрійський композитор Е. Поппе (Enno Poppe), що апелював до Концерту для скрипки з оркестром оп. 61 Л. ван Бетховена («*Schnur*» / «*Cord*» для скрипки з оркестром, 2019).

Реалізація фінального етапу проєкту, запланована на березень 2020 року, була скасована разом із весняним сезоном Бетховенського фестивалю. Втім, твори, написані європейськими композиторами на замовлення фестивального керівництва, самі собою стали мистецькими артефактами, вартими особливої уваги.

До переосмислення бетховенської Третьої симфонії звернувся французький композитор Ю. Дюфур (Hugues Dufourt). Назва його оркестрового твору «*Ur-Geräusche (Rilke 1919)*» апелює до есе Р. М. Рільке «Празвук» («*Ur-Geräusch*»), у якому поет, розмірковуючи про аудіальну природу поезії, згадує шкільний експеримент із виготовлення саморобного фонографу, учасником якого свого часу був він сам. Дитячі спогади Р. М. Рільке постають перед ним через десятки років, коли він впізнає лінії, які залишила голка фонографу на восковому валику, у зубчастих лініях вінцевого шву людського черепа, знайденого ним у анатомічному театрі. Ексцентрична рільківська ідея відтворити звучання вінцевого шву, тобто матеріалізувати той самий «празвук», видається співзвучною магістральним для композиторів-спектралістів пошукам нової музичної мови, заснованої на «іманентних властивостях звукового матеріалу» [157, с. 6]. «Празвуки», які шляхом тембрових експериментів відшукує Ю. Дюфур у бетховенській партитурі, за його власними словами¹⁵⁶, були організовані ним

¹⁵⁶ Див.: *Ur-Geräusch de Hugues Dufourt*. *YouTube*: website. URL : https://www.youtube.com/watch?v=2cFaN982jVU&ab_channel=EditionsHenryLemoine.

у твір за принципом акумуляції концентрованої музичної енергії, який композитор вважає характерною рисою творчості Л. ван Бетховена.

Спробою уявити «обмежений діапазон частот, який визначав звуковий світ пізнього Бетховена», пояснює В. Тарнопольський власний підхід до написання твору «Beethoven – Invokation», що у 2017 році став «коментарем» до Четвертого концерту для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена. «Відомо, що він (Л. ван Бетховен – П. К.) відчував болісний дзвін у вухах, а за допомогою слухових апаратів міг чути в основному лише звуки низького регістра. Останній його виступ як піаніста був пов'язаний саме із виконанням Четвертого концерту – одного із найсвітліших бетховенських творів. Єдина його “тінь” – це коротка друга частина, яку часто трактують як сходження Орфея до пекла. Ця “звукова картина” послугувала своєрідним імпульсом моєї п'єси, яка починається із найнижчих звуків фортепіано», – зазначає В. Тарнопольський [24], коментуючи концепцію свого твору.

Твір «Monadologie XXXIV “... loops for Ludvik”» («Монадологія XXXIV? “... петлі для Людвіка”») Б. Ланга (Bernhard Lang), представлений на Бетховенському фестивалі у 2018 році як реакція на бетховенський Третій концерт для фортепіано з оркестром, у своїй назві апелює до праці Г. Ляйбніца «Монадологія» (1714), у якій викладено вчення німецького філософа про елементарні неподільні частки – монади, що пов'язані із безкінечним всесвітом.

Завершив «Європейський цикл» фестивалю у 2019 році Е. Поппе (Enno Poppe) із твором «Schnur» / «Cord», у якому на матеріалі Концерту для скрипки з оркестром оп. 61 Л. ван Бетховена експериментував із прийомом *vibrato* як основним засобом тембрової трансформації. Втім, різноманітні та багатогранні творчі пошуки Ю. Дюфура, В. Тарнопольського, Б. Ланга та Е. Поппе були продовженням репліки у діалозі з Л. ван Бетховеном, запропонованої С. Шарріно. Саме він у 2015 році відкрив ювілейний проєкт Бетховенського фестивалю, представивши оркестровий твір «Quando ci risvegliamo» («Коли ми пробуджуємося»), у якому вдавня

до переосмислення бетховенської Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру оп. 80.

Концерт, у межах якого відбулася світова прем'єра¹⁵⁷ «Quando ci risvegliamo», був побудований за досить специфічною схемою. Шаррінівський твір відкривав вечір, потім виконувалася Фантазія оп. 80 Л. ван Бетховена, а друге відділення розпочиналося повторним виконанням твору С. Шарріно¹⁵⁸. Подібне зіставлення викликало доводі неоднозначну реакцію глядачів. Так, культурний оглядач німецького щотижневика «Kölnische Rundschau», що, вочевидь, не був у захваті від такої вигадки, назвав подібний хід «незвичайною драматургією, значущість якої в кінцевому рахунку не була виявлена»¹⁵⁹ [174]. Втім, можна припустити, що побудова програми концерту саме в такий спосіб дозволила слухачам спершу зосередитись на музиці С. Шарріно як оригінальному творі, а згодом сприйняти її як сучасний *Post Scriptum* до сповненого оптимізму могутнього меседжу Л. ван Бетховена, що став передвісником його Дев'ятої симфонії. У межах форми *da capo*, що виникла завдяки повторенню «Quando ci risvegliamo», бетховенська Фантазія оп. 80 виявилася «зануреною» у примарний світ музики С. Шарріно. Гра контекстами, до якої італійський композитор запрошує слухача, у підсумку результує у формуванні простору інтерконтекстуальності із її відкритістю та позачасовими переплетіннями смислів.

2.1.3. «Діалог з минулим»: інтертекстуальний спектр музичних текстів С. Шарріно

Твір «Quando ci risvegliamo» С. Шарріно не лише є яскравим прикладом залучення композитора до творчості у межах фестивального проєкту,

¹⁵⁷ 12 вересня 2015 року, Бетховенський фестиваль у Бонні; виконавці: Симфонічний оркестр Південно-Західного радіо Німеччини (SWR Sinfonieorchester), диригент – Л. Загрошек (Lothar Zagrosek).

¹⁵⁸ У якості фінального номеру було виконано Восьму симфонію Л. ван Бетховена.

¹⁵⁹ «<...> eine ungewöhnliche Dramaturgie, deren Sinnhaftigkeit sich aber letztlich nicht erschloss» (*Kölnische Rundschau*, 2015) [174].

але й ілюструє широко розгалужену мережу інтертекстуальних зв'язків творчості композитора.

У сучасному науковому дискурсі поняття діалогічності тісно пов'язане із поняттям інтертекстуальності, яке його авторка, теоретик постструктуралізму Ю. Крістева [74] простежує передусім з точки зору діалогу текстів (або міжтекстового діалогу). І хоча, за твердженням Р. Барта, «будь-який текст – це інтертекст» [13, с. 418], багатоманітність засобів, якими у XX та XXI століттях автори художніх текстів досягають їх відкритості та розімкненості, дозволяє трактувати інтертекстуальність як окремий маркер проєктності сучасного мистецтва.

Сучасний мистецький простір формує особливі умови для функціонування класичної музичної спадщини. Музика попередніх епох стає невід'ємною частиною сучасної фоносфери¹⁶⁰, що, своєю чергою, створює простір для подальших інтерпретацій того чи іншого художнього феномену. Принцип класики, що полягає у формуванні певних уявлень щодо критеріїв «еталонного» твору і, відповідно, канонів взаємодії з ним, із початком доби постмодернізму зазнає корінної трансформації. Сьогоднішнє мистецьке середовище зводить диктатуру норми до мінімуму, адже часи, коли, за висловом П. Слотердайка, «класики, немов земні боги, піднесені культурою пристрасного шанування і недоступні у своїй героїчній аурі, ширяли над світом народжених пізніше» [122], залишилися у минулому. Натомість, XX та XXI століття стали часом експериментів, до яких залучені і мистецькі артефакти минулого.

Огляд присвят творів С. Шарріно, представлений у підрозділі 2.1.1 даного дослідження, дозволив скласти уявлення про коло сучасників композитора. Своєю чергою, зразки музики минулого, до яких митець звертається у своїй творчості, є репрезентантами близьких йому за духом «предків».

¹⁶⁰ Термін музикознавця М. Тараканова.

Для творчості С. Шарріно звернення до музики минулого є досить симптоматичним: композитор є автором численних транскрипцій, перекладень та обробок творів різних епох. Перші спроби опрацювання митцем давньої музики – поки що у ролі редактора, а не транскриптора – пов’язані із роботою С. Шарріно над критичним виданням музичних творів сицилійського Ренесансу «*Musiche rinascimentali siciliane*» («Сицилійська музика доби Відродження»), якою він займався у Палермо у другій половині 1960-х років під керівництвом П. Е. Карапецци¹⁶¹. Цей досвід, хоч і нетривалий, як і весь «палермський» період¹⁶² творчості композитора, вочевидь, мав певний вплив на формування його ставлення до чужих текстів. У присвяченому транскрипціям есе 1986 року С. Шарріно розмірковує на тему оригінальності та авторства музичних творів. Дорікаючи сучасній естетиці у досить схематичному уявленні про людський дух («*lo spirito umano*»), композитор із притаманною йому іронією припускає, що за новітнього підходу до інтелектуальної власності усі права на «*Das Musikalische Opfer*» («Музичний дарунок») Й. С. Баха належали би Фрідріху Великому, В. А. Моцарт опинився би у в’язниці за плагіат, парафрази Ф. Ліста були би всього лише «сховищами награвованого» («*i magazzini di refurtiva*») та навіть складання варіацій було би незаконним без попередньої згоди автора теми. Вочевидь, подібний підхід не влаштовує композитора. «Якби мистецтво було лише недоторканим рядом шедеврів, то нудьга вітрин вже задушила би людський дух»¹⁶³, – стверджує С. Шарріно. Для композитора транскрипція – це не просто механічне «перенесення нот», переписування їх для іншого інструменту, а зміна «письма, форми, <...> всього, що визначає звуковий образ твору» [235].

¹⁶¹ Професор П. Е. Карапецци є головним редактором багатотомного видання «*Musiche rinascimentali siciliane*» («Сицилійська музика доби Відродження»), що виходить друком у видавництві *Olschki* починаючи із 1970 року.

¹⁶² У межах даного дослідження ми не вважаємо доцільним робити спроби періодизації життєвого та творчого шляху С. Шарріно, тому час його перебування у Палермо (до 1967 року) визначено у якості періоду умовно.

¹⁶³ «*Se l'arte fosse solo un'intangibile fila di capolavori, la noia delle vetrine avrebbe già soffocato lo spirito umano*».

Створення транскрипцій та обробок стало важливим етапом на шляху митця до професійної композиторської майстерності. Коло авторів, до транскрибування творів яких звертається С. Шарріно, є доволі вузьким¹⁶⁴, але зовсім не гомогенним. Одним із напрямків творчості композитора є переосмислення старовинної вокальної музики шляхом створення перекладень для інструментального ансамблю. Так, ще у 1969 році С. Шарріно виконав транскрипцію та інструментування для скрипки та віолончелі шести річкарів з Першої книги «Музики для двох голосів» («Musica a due voci», 1596) італійського композитора XVI–XVII століть А. іль Версо (Antonio il Verso, 1565–1621). У 1984 році у доробку композитора з'явилася транскрипція рондо «Rose Liz» Г. де Машо (Guillaume de Machaut, с. 1300–1377), а десять років потому – збірка «Medioevo presente» («Теперішнє Середньовіччя», 1995), до якої увійшли транскрипції для голосу та інструментального ансамблю двох мотетів анонімних авторів та рондо «A vous douce débonnaire» французького трувера кінця XIII – початку XIV століття Ж. де Лекюреля (Jehannot de l'Escurel). Втім, найбільшу зацікавленість С. Шарріно серед авторів вокальної музики Ренесансу викликає італійський композитор К. Джезуальдо да Веноза¹⁶⁵ (Carlo Gesualdo da Venosa, с. 1566–1613), трагічна історія життя якого знайшла відлуння у сюжеті шаррінівської опери «Luci mie traditrici» («Мое зрадливе світло», 1998). Парадоксально, але музика К. Джезуальдо не була використана в опері, прототипом головного персонажа якої він став. За зізнанням С. Шарріно, він мав намір зробити автора хроматичних мадригалів центральною фігурою опери з робочою назвою «Gesualdo», а його музику – основою інтонаційного

¹⁶⁴ Наприклад, якщо порівняти з Ф. Лістом, що є автором транскрипцій, парафраз та обробок творів найширшого кола авторів (Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммеля, К. М. фон Вебера, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Н. Паганіні, В. Белліні, Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, Ш. Гуно, Л. Шпора, К. Сен-Санса, М. Глінки, П. Чайковського, Ц. Кюї та інших). С. Шарріно обмежує свій вибір для обробок і перекладень творами Й. С. Баха, А. Скарлатті та Д. Скарлатті серед композиторів доби Бароко, В. А. Моцарта та Л. Боккеріні – серед представників класицизму, Дж. Россіні та Ф. Ліста – серед представників романтизму. Дещо ширше у його транскрипціях та перекладеннях представлені твори композиторів доби Ренесансу (К. Джезуальдо да Венози, А. іль Версо Ж. де Лекюреля та ряду анонімних авторів) та авторів популярної музики XX століття.

¹⁶⁵ Також зустрічається написання: Карло Джезуальдо ді Веноза (Carlo Gesualdo di Venosa).

словника твору. Втім, довідавшись про однойменну оперу А. Шнітке («Gesualdo», 1993), створену майже у той самий час, композитор відмовився від будь-яких згадок про да Венозу у своїй опері та замінив його мадригали на Елегію французького композитора XVI століття К. Ле Жена¹⁶⁶. Втім, музика К. Джезуальдо, у світ якої С. Шарріно занурився під час роботи над початковим варіантом опери, послугувала матеріалом для подальших творів композитора. Це насамперед музика до лялькової опери¹⁶⁷ «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Жахлива і страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999)¹⁶⁸ та два опуси обробок мадригалів. Так, цикл «Le voci sottovetro» («Голоси під склом», 1999) містить перекладення гальярди, канцони та двох мадригалів К. Джезуальдо для голосу та інструментів. До створеного з нагоди чотирьохсоті річниці з дня смерті да Венози циклу «Gesualdo senza parole» («Джезуальдо без слів», 2013) увійшли перекладення чотирьох мадригалів для інструментального ансамблю.

Серед барокової музики для своїх транскрипцій С. Шарріно обирає окремі твори Й. С. Баха (зокрема, увагу привертає парадоксальне перекладення органної Токати і фуги d-moll BWV 565 для флейти solo, 1993). Проте очевидним фаворитом італійського композитора залишається його співвітчизник Д. Скарлатті. Так, «Книгу пісень Скарлатті» («Canzoniere da Scarlatti», 1998) склали концертні перекладення для квартету саксофонів шести скарлаттієвських фортепіанних сонат¹⁶⁹. Чотири із вищезгаданих сонат поряд із двома іншими увійшли до циклу «Esercizi di tre stili» («Вправи у трьох стилях», 1999) у вигляді обробок для струнного квартету¹⁷⁰. Значно більший масив сонат Д. Скарлатті склав основу збірки «L'esercizio della stravaganza

¹⁶⁶ Про оперу «Luci mie traditrici» С. Шарріно детальніше йдеться у підрозділі 2.3.

¹⁶⁷ Opera dei Pupi (з іт. «лялькова опера») – традиційний сицилійський театр маріонеток, що виник у результаті поєднання усної традиції сицилійських співаків-оповідачів (*cantastori*) та південно-італійських лялькових вистав.

¹⁶⁸ Твір відкривається аранжуванням мадригалу «Tu m'uccidi o crudele» (П'ята книга мадригалів, 1611).

¹⁶⁹ L. 222, L. 230, L. 238, L. 428, L. 439 та L. 448.

¹⁷⁰ L. 418, L. 439, L. 238, L. 239, L. 448 та L. 230.

Généalogie» («Вправа на екстравагантність “Генеалогія”», 2014)¹⁷¹. Ці двадцять чотири перекладення фортепіанних сонат, також виконані для струнного квартету, С. Шарріно називає «етюдами» (“*studi*”). Подібне визначення, як і назви циклів «*Esercizi di tre stili*» та «*L’esercizio della stravaganza Généalogie*», корелює із оригінальною назвою сонат Д. Скарлатті. Втім, якщо скарлаттієвські «Вправи» («*Esercizi*») були адресовані аматорам та професіоналам, «щоб привчити себе до техніки клавесину» (“*per addestrarti alla franchezza sul gravicembalo*”), то аранжування С. Шарріно – це перш за все вправи концептуальні, а не технічні. Спроби поєднати барокову музику, квартетне письмо як ключовий напрямок віденської класичної школи та актуалізувати їх у «сучасному дусі» (“*lo spirito moderno*”) демонструють творчі пошуки композитора, які уможливають функціонування мистецьких артефактів різних епох в сучасному контексті.

Неодноразове обрання складу струнного квартету для реалізації своїх творчих задумів характеризує небайдужість С. Шарріно до естетики віденського класицизму. Про це також свідчать його аранжування творів В. А. Моцарта. Поряд з обробками окремих п’єс (наприклад, перекладення для ансамблю інструментів моцартівського Адажіо *C-dur* для скляної гармоніки K. 356/617a), композитор звертається і до циклів. Втім, його цікавість викликають не довершені сонати або квартети В. А. Моцарта, як цього можна було би очікувати. У якості основи циклу «*Mozart a 9 anni*» («Моцарт у 9 років», 1993) С. Шарріно обирає десять номерів із «Лондонського зошити» («*Londoner Skizzenbuch*») – збірки із сорока трьох безіменних клавірних творів (можливо, начерків варіантів частин сонатного циклу), записаних восьмирічним В. А. Моцартом у 1764–1765 роках під час гастрольної подорожі Англією. Зробивши перекладення моцартівських клавірних ескізів для камерного старовинного оркестру (“*l’orchestra d’epoca*”),

¹⁷¹ L. 498, L. 215, L. 457, L. 23, L. 238, L. 461, L. 430, L. 446, L. 449, L. 281, L. 142, L. 466, L. Suppl. 3, L. 475, L. 495, L. 206, L. 41, L. 275, L. 164, L. 186, L. 14, L. 203, L. 204, L. 205.

С. Шарріно трансформує їх початковий статус «чернетки» та вводить їх до престижного контексту сучасного мистецького проєкту.

До переосмислення камерних творів ХІХ століття С. Шарріно вдається також шляхом оркестрування, кожного разу обираючи відповідний формат оркестру. У ряді його «фаворитів» серед композиторів цього періоду музичної історії бачимо, зокрема, Дж. Россіні – ймовірно, тут не обійшлося без впливу спілкування С. Шарріно із Л. Роньоні, одна із монографій якого присвячена творчості «італійського Моцарта» [229]. Так, у 1989 році композитор створює оркестрову версію (для мецо-сопрано та скороченого парного складу оркестру¹⁷²) кантати «Giovanna d'Arco» («Жанна д'Арк») Дж. Россіні, у оригіналі призначеної для голосу та фортепіано.

Трохи більше ніж чверть століття потому з'являється шаррінівське оркестрове перекладення фортепіанної п'єси «Sposalizio» («Заручини», 2015) з Другого зошита «Років мандрів» Ф. Ліста, аранжованої для парного складу оркестру з ударними та арфою. Як зазначає сам С. Шарріно у есе-коментарі, «дядечко Ліст» («lo zio Liszt») у оригінальному фортепіанному творі звертається не стільки до своїх сучасників, скільки до наступних поколінь. Продемонструвати засобами оркестрування віртуальну присутність авторів майбутнього (К. Дебюссі, О. Скребіна, Г. Малера) – так композитор декларує мету своєї оркестрової роботи [235].

У творчому фокусі С. Шарріно-аранжувальника опиняється не лише музика віддалених епох, але і зразки жанрів так званого «третього пласту» мистецтва ХХ століття (за В. Конен¹⁷³). Так, наприклад, його увагу привертає знаменита самба «Brazil» («Aquarela do Brasil», 1939) бразильського композитора та піаніста А. Баррозу (Ary Barroso, 1903–1964). Перекладення цього світового шлягеру для ансамблю з дев'яти інструментів було виконано С. Шарріно у 1988 році, а наступного року його обробка у якості одного

¹⁷² Без тромбонів та туб.

¹⁷³ Див.: Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

із треків увійшла до диску «Folk Songs»¹⁷⁴ (1989), випущеного звукозаписувальною компанією *Casa Ricordi*.

Цикл обробок джазових стандартів Дж. Мерсера (John Herndon «Johnny» Mercer, 1909–1976), П. Де Роуза (Peter De Rose, 1896–1953), Д. Еллінгтона (Edward Kennedy «Duke» Ellington, 1899–1974), К. Портера (Cole Albert Porter, 1891–1964), Дж. Гершвіна (George Gershwin, 1898–1937) та інших американських композиторів, аранжованих С. Шарріно для голосу і класичного парного складу оркестру з челестєю та розширеною групою ударних, отримав назву «Nove canzoni del XX secolo» («Дев'ять пісень ХХ століття», 1985–1991). Показовим є включення цієї «антології» популярної американської музики ХХ століття у фрейм італійської культурної традиції: традиційний, не «естрадний» оркестр та неочікувана щодо американських шлягерів дефініція *canzona* створюють своєрідну гру нових контекстів у сприйнятті джазових хітів. Втім, не слід вважати, що у творчості С. Шарріно обробки шлягерів ХХ століття замкнені у окремі опуси-«гетто». Яскравим прикладом властивого поставангардним інтенціям руйнування «цитаделі елітарності» [9] є цикл концертних обробок для квартету саксофонів «Pagine» («Сторінки», 1998), у якому поряд із творами К. Джезуальдо да Венози, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та анонімного автора ХІV століття знайшла місце музика одного з найвідоміших композиторів нью-йоркської *Tin Pan Alley*¹⁷⁵ К. Портера. Цикл «Pagine» – це яскравий приклад «зрежисованої» композитором концертної програми, у якій місця першого та другого бісів займають пісня «Who Cares?» Дж. Гершвіна та Соната d-moll L. 215 Д. Скарлатті.

С. Шарріно іронічно декларує певний «нігілізм» власних поглядів щодо недоторканості будь-якого класичного *opus perfectum et absolutum*. «Знаєте, я еретик»¹⁷⁶, – так завершує композитор свій коментар до циклу

¹⁷⁴ Ricordi 1989 LP CRM 1009; Ricordi 1989 CD CRMCD 1009.

¹⁷⁵ *Tin Pan Alley* – збірна назва групи видавництв, розташованих на 28-ій вулиці Нью-Йорка, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть були зайняті передусім видавництвом так званої «легкої» музики.

¹⁷⁶ «Sono un er etico, si sa».

«Esercizi di tre stili» [235], змушуючи мимоволі загадати знамените гульдівське «Ні, я не ексцентрик» [195]. Втім, на наш погляд, попри подібні «зізнання» С. Шарріно, ключовою для його творчого підходу є передусім категорія доброго смаку. Особливо яскраво це знаходить прояв у ще одному напрямку діяльності композитора, пов'язаному із написанням каденцій до класичних концертів.

Основним об'єктом зацікавленості С. Шарріно як автора каденцій є концерти В. А. Моцарта¹⁷⁷. Як зазначають у своїй праці «Інтерпретація Моцарта» Є. та П. Бадюра-Скода [8], створені у час розквіту вільної імпровізації моцартівські концерти у якості обов'язкового структурного компоненту форми містили відмічені знаком фермати місця, що передбачали від виконавця імпровізації каденції або вступу. Відмінність між каденціями та вступами полягала, по-перше, у об'ємі: каденції зазвичай були довшими та будувалися на розробці тематизму тієї чи іншої частини концерту, тоді як у вступі тематичний матеріал, як правило, не був задіяний. По-друге, різними були гармонічні умови їх розташування каденцій та вступів: фермата над тонічним квартсекстакордом передбачала каденцію, а над домінантовою гармонією у половинному кадансі – вступ до наступного розділу твору. Аналізуючи специфіку каденцій до моцартівських фортепіанних концертів, Є. та П. Бадюра-Скода вказують, що В. А. Моцарт досить часто записував їх. Дослідники наголошують, що це було нетиповим, «виключним» явищем для моцартівської доби [8, с. 221]. Втім, О. Меркулов¹⁷⁸ полемізує з останнім твердженням, називаючи його «міфом» та апелюючи до значної кількості занотованих каденцій концертів для різних інструментів, датованих XVII та XVIII століттями¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Крім того, С. Шарріно є автором каденції і фермати до Концерту для флейти та оркестру D-dur Л. Боккеріні.

¹⁷⁸ Див.: Меркулов А. М. Дванадцять типичних заблуждений, касаючихся каденции солиста в XVIII-начале XIX века. *Музыка в системе культуры*. 2014. № 8. С. 99–114.

¹⁷⁹ У коментарі до статті О. Меркулов зазначає, що у новому, доповненому виданні «Інтерпретації Моцарта» Є. та П. Бадюра-Скода висловлюють свою позицію з даного питання менш категорично [див.: Там само. С. 113].

Серед двадцяти семи моцартівських фортепіанних концертів С. Шарріно обирає шість¹⁸⁰ із так званого «віденського» періоду, авторські каденції до яких не збереглися. За свідченням самого композитора, ініціатором створення цих каденцій, написаних з 1982 року по 1991 рік, став Мауріціо Полліні, який першим здійснив запис Двадцять першого та Двадцять четвертого концертів із шаррінівськими каденціями¹⁸¹. Визнаючи перевагу моцартівських каденцій перед усіма іншими, С. Шарріно виправдовує своє звернення до подібної роботи необхідністю створення каденцій саме до тих концертів В. А. Моцарта, що на сьогодні є втраченими. Композитор декларує бажання послуговуватися у своїй роботі перш за все критеріями стильової відповідності. При цьому митець досить критично ставиться до своїх попередників, дорікаючи їм у невиправданій суб'єктивності. Так, «незграбними та егоцентричними» («goffe ed egocentriche») називає С. Шарріно каденції Й. Брамса до фортепіанних концертів В. А. Моцарта, стверджуючи, що «вони знищили би концерти, для яких були призначені»¹⁸² [235]. Мета ж С. Шарріно – аби у його каденціях до моцартівських концертів «не відчувалася нічия рука, окрім Моцарта»¹⁸³. Подібна позиція композитора збігається із думкою Є. та П. Бадура-Скода, які зазначають: «Поставити поряд із Моцартом щось рівноцінне у іншому стилі – неможливо. Каденції у інакшому, ніж у Моцарта, стилі, складають гірше враження, ніж такі, що хоч і не витримують порівняння із чудовими оригінальними каденціями, але не виходять за межі стилю» [8, с. 221].

Якщо у випадку із фортепіанними концертами В. А. Моцарта деякі оригінальні каденції все ж дійшли до наших днів, то із каденцій до його п'яти скрипкових концертів не зберіглося жодної. С. Шарріно створює каденції не лише до всіх п'яти загальновизнаних скрипкових концертів та ряду

¹⁸⁰ С. Шарріно є автором каденцій та фермат до фортепіанних концертів № 20 d-moll (К. 466), № 21 C-dur (К. 467), № 22 Es-dur (К. 482), № 24 c-moll (К. 491), № 25 C-dur (К. 503) та № 26 D-dur (К. 537) В. А. Моцарта.

¹⁸¹ Концерт № 21 (К. 467): Deutsche Grammophon 2006 CD DG 1 CD 00289 477 5795; Концерт № 24 (К. 491): Deutsche Grammophon 2008 CD DG 1 CD 00289 477 7167.

¹⁸² «Schiaccerebbero i concerti per cui furono pensate».

¹⁸³ «<...> non traspaia altra mano oltre quella di Mozart».

концертних п'єс для скрипки та оркестру В. А. Моцарта¹⁸⁴, але й до його так званого Сьомого скрипкового концерту, авторство якого, поряд із Шостим, досі є предметом наукової полеміки (докладніше про це йдеться, зокрема, у статті Д. Колбіна [62]).

Створені у 1989 році шаррінівські каденції до скрипкових концертів В. А. Моцарта були вперше виконані С. Аккардо та Празьким камерним оркестром під його ж орудою у 1990 році¹⁸⁵. Співпраця С. Шарріно з італійським скрипалем та диригентом у цей період продовжилася і у контексті оперної творчості В. А. Моцарта. Так, композитором були написані фіоритури (вокальні каденції) до партій Дорабелли, Фйорділіджі, Феррандо та Деспіни в опері «Così fan tutte» («Так чинять усі жінки», К. 588)¹⁸⁶, що прозвучали 1990 року у постановці неаполітанського театру Меркаданте (Teatro Mercadante) під орудою С. Аккардо¹⁸⁷. На цей час власний композиторський доробок С. Шарріно включав п'ять творів у різних музично-сценічних жанрах. Крім того, митець мав досвід роботи із оперним вокалом не лише у якості композитора, а й у якості диригента прем'єрних виконань власних творів (так, у 1978 році під орудою С. Шарріно було вперше виконано зінгшпіль «Асперн»¹⁸⁸, у 1980 році – оперу «Перепели у саркофазі»¹⁸⁹, а у 1983 та 1984 роках – відповідно перша та друга редакції невидимого дійства «Лоенгрін»). Тому композиторське звернення до оперної музики В. А. Моцарта у якості автора фіоритур спиралося не лише на знання моцартівського стилю, але і на практичне розуміння виконавської специфіки оперного вокалу.

¹⁸⁴ С. Шарріно є автором каденцій та фермат до скрипкових концертів № 1 B-dur (К. 207), № 2 D-dur (К. 211), № 3 G-dur (К. 216), № 4 G-dur (К. 218), № 5 A-dur (К. 219), № 7 D-dur (К. 271a), а також до Рондо для скрипки та оркестру B-dur (К. 261a/269), C-dur (К. 373) та Адажіо для скрипки та оркестру E-dur (К. 261) В. А. Моцарта.

¹⁸⁵ Nuova Era 1991 3 CD 6902/6926/6938.

¹⁸⁶ Website: <https://brahms.ircam.fr/works/work/24721/>.

¹⁸⁷ Також С. Шарріно належать фіоритури до опери «Il Don Giovanni» («Дон Жуан», К. 527) В. А. Моцарта, інформацію про виконання яких віднайти не вдалося.

¹⁸⁸ 8 червня.1978 року, Флоренція, театр Пергола (Teatro della Pergola), 41-й фестиваль Флорентійський музичний травень (Maggio Musicale Fiorentino).

¹⁸⁹ 17 жовтня 1980 року, Венеція, театр Ла Феніче (Teatro La Fenice), Музичне бієнале (Biennale Musica).

На межі 1980-х та 1990-х років С. Шарріно також були створені каденції до обох флейтових концертів В. А. Моцарта¹⁹⁰, першим виконавцем яких став італійський флейтист М. Анчіллотті.

Транскрипції, обробки та каденції стали своєрідним інструментом відбору авторів текстів попередніх епох, до переосмислення творів яких С. Шарріно звертається і на рівні створення оригінальних композицій. Так, перші фортепіанні твори композитора, що відносяться до початку 1970-х років, позначені впливом естетики французької музики межі ХІХ – початку ХХ століть. Зокрема, твір «Prélude pour le piano» («Прелюд для фортепіано», 1970), що вже на рівні номінації апелює до першого номеру із Сюїти для фортепіано К. Дебюссі, концентрує у собі елементи фортепіанної фактури французького композитора (прозорі трелі, вишукані летючі пасажі у високому регістрі, стрімкі глісандо тощо). Написаний наступного року фортепіанний твір «De la nuit» («З ночі», 1971) майже цілком побудовано на чергуванні цитат із фортепіанного циклу «Gaspard de la nuit» («Гаспар з ночі») М. Равеля, зокрема, із п'єс «Ундіна» та «Скарбо». Підзаголовок опусу С. Шарріно – «До щирої душі молодого Фредеріка Шопена»¹⁹¹ – підкреслює романтичний підтекст назви твору, що поряд із равелівським циклом викликає асоціації із «нічною музикою» ХІХ століття: ноктюрнами Дж. Фільда, Ф. Шопена, «Нічними п'єсами» («Nachtstücke») Р. Шумана тощо. Дана тематична лінія знаходить продовження в творчості композитора і надалі. Так, на межі 1990-х та 2000-х років фортепіанний доробок С. Шарріно доповнився іншими зразками «нічної музики», серед яких «Due notturni» (Два ноктюрни», 1998), «Due notturni crudeli» («Два жорстокі ноктюрни», 2001), а також п'єса для чотирьох фортепіано «La navigazione notturna» («Нічна навігація», 1985–2017).

¹⁹⁰ С. Шарріно є автором каденцій та фермат до флейтових концертів № 1 G-dur (К. 313), № 2 D-dur (К. 314), концерту для гобою та оркестру (К. 314/285d, перекладення для флейти В. А. Моцарта) та Анданте для флейти та оркестру C-dur (К. 315) В. А. Моцарта.

¹⁹¹ «Alla candida anima di Federico Chopin, da giovane».

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a red letter 'B' above it. The lower staff features a bass line with a red letter 'A' above it. Dynamics are indicated as pppp, pp, and pp. A red letter 'B' is also placed below the lower staff. The text '(nascosta la melodia)' and '(2. Ed.)' is present.

Нотний приклад 6. С. Шарріно. «De la nuit» для фортепіано. Фрагмент партитури.

Цитовані елементи нотного тексту «Ундіні» М. Равеля:

А та Б: фактурні елементи; В: основна тема.

Copyright © 1971 by G. RICORDI & C. Editori S.p.A, Milano

Багатовимірний діалог мистецьких текстів, що належать різним, віддаленим одна від одної епохам, характеризує і згаданий у попередньому підрозділі оркестровий твір «Quando ci risvegliamo» («Коли ми пробуджуємося», 2015), у якому С. Шарріно звернувся до творчого переосмислення Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру оп. 80 Л. ван Бетховена. Зупинимося на цьому творі трохи детальніше.

У «Quando ci risvegliamo»¹⁹² важко розпізнати прямі цитати із Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру оп. 80¹⁹³ Л. ван Бетховена, яка з точки зору інтертекстуальної взаємодії виступає у якості тексту-донору. Ці два твори написані для спорідненого складу оркестру (якщо не брати до уваги хор та солістів із бетховенського твору) та можуть бути зіставлені за об'ємом (близько двадцяти хвилин звучання кожний). На цьому очевидні спільні риси композицій вичерпуються. С. Шарріно «зашифровує» інтонації бетховенської Фантазії у характерних для власного стилю оркестрових сплесках та спадах, глісандованих послідовностях, довгих паузах, нетрадиційних звукових ефектах, гуркоті ударних інструментів тощо. Основою твору С. Шарріно стає низхідна інтонація у різних її варіантах, що, з одного боку, може сприйматися як заперечення життєствердної

¹⁹² Склад оркестру: дві флейти, гобой, англійський ріжок, кларнет, бас-кларнет, дві валторни, дві труби, два тромбони, дві туби, ударні (чотири виконавці), струнні.

¹⁹³ Склад виконавців: фортепіано, мішаний хор, солісти (два сопрано, альт, два тенора та бас), оркестр (дві флейти, два гобоя, два кларнети, два фаготи, дві валторни, дві труби, литаври та струнні).

бетховенської теми «Schmeichelnd hold und lieblich klingen», тобто своєрідне *contradictio in contrarium*¹⁹⁴, а з іншого – як виявлення квінтесенції її інтонаційної природи (зокрема, інтонації «зітхання» секундових затримань, що завершують більшість із фраз головної теми Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру оп. 80 Л. ван Бетховена).

Окремої уваги заслуговує загадкова назва твору С. Шарріно. Сам композитор, що часто залишає розгорнуті зауваження до власних творів, не надає жодних коментарів до твору «Quando ci risvegliamo». Втім, аналіз назви дозволяє зробити припущення щодо зв'язку шаррінівського «Quando ci risvegliamo» (з італійської «Коли ми пробуджуємося») та драми Г. Ібсена «Når vi døde vågner» (з норвезької «Коли ми, мертві, пробуджуємося»¹⁹⁵), яка може трактуватися як ключ до розуміння концепції музичного твору італійського композитора¹⁹⁶. У контексті інтертекстуального зв'язку із ібсенівською драмою назва твору С. Шарріно актуалізує конотаційний зміст *Resurrection* та може бути інтерпретована як символ пробудження людства від летаргійного сну буденності завдяки зустрічі із генієм Л. ван Бетховена.

Не можна не відмітити певну – не очевидну на перший погляд – структурну та символічну спорідненість Фантазії оп. 80, що стала основою для шаррінівського оммажу Л. ван Бетховену, та драми «Коли ми, мертві, пробуджуємося» Г. Ібсена, алюзію на яку С. Шарріно імовірно вклав у назву свого твору. Фізичне переміщення ібсенівських персонажів у трьох актах п'єси від морського узбережжя через ліси до гірської вершини, що на символічному рівні ілюструє їх душевні прагнення, корелює

¹⁹⁴ З лат.: «доведення від супротивного».

¹⁹⁵ У єдиному на даний час літературному українському перекладі, виконаному Антіном Крушельницьким та виданому у 1900 році (у «Міжнародному зведеному каталозі-репертуарі української книги, 1798–1923» [19] дане видання фігурує як видане у 1906 році), назву драми Г. Ібсена інтерпретовано як «Як ми мертві воскресемо» [54].

¹⁹⁶ Коли Г. Ібсен у останній рік XIX століття створив свою останню символістську драму «Når vi døde vågner» («Коли ми, мертві, пробуджуємося», 1899), йому був сімдесят один рік. С. Шарріно на час написання симфонічного твору з майже ідентичною назвою «Quando ci risvegliamo» («Коли ми пробуджуємося», 2015) був лише на три роки молодшим від норвезького драматурга. Втім, якщо для творчості Г. Ібсена його п'єса стала «драматичним епілогом» (а саме таким є авторське жанрове визначення твору), то шаррінівське «Quando ci risvegliamo», навпаки, поклато початок багаторічному міжнародному творчому проєкту у межах Бетховенського фестивалю у Бонні.

із тричастинною структурою бетховенської Фантазії ор. 80, у якій кульмінаційний підйом від імпровізаційного фортепіанного *Adagio* через варіативний оркестровий епізод підводить до потужного фінального хору, передвісника фіналу Дев'ятої симфонії.

Взаємозв'язок між драмою Г. Ібсена та власне твором С. Шарріно, що є глибшим, ніж просто алюзія на назву, знаходимо власне у ібсенівському тексті. Ключем до розуміння індивідуального стилю С. Шарріно, що знайшов прояв і у «Quando ci risvegliamo», може послугувати діалог із вищезгаданої драми Г. Ібсена, що розгортається на початку першого акту між скульптором Арнольдом Рубеком та його дружиною Маєю:

Мая. Слухай лише, як тут тихо.

Професор Рубек (сміється добродушно). І ти можеш чути се?

Мая. Що?

Професор Рубек. Тишину?

Мая. Розуміється, що можу.

Професор Рубек. Зрештою, твоя навіть правда, дитино. Дійсно можна чути тишину¹⁹⁷ [54, с. 5].

Фраза «чути тишу», промовлена ібсенівським персонажем, дуже влучно характеризує творчий метод С. Шарріно, заснований на «екології слухання»¹⁹⁸, що передбачає активне задіяння слухової уваги реципієнтів (процес «вслуховування»), використання мікродинаміки та максимальну деталізацію бажаного слухового результату. Характерне для твору «Quando ci risvegliamo» балансування на межі звучання та тиші породжує увагу до процесуального стану буття звуку в трьох фазах його існування та ілюструє композиторський стиль С. Шарріно загалом.

«Як драматург Ібсен бачив своє завдання в тому, щоб формулювати питання, а не давати на них відповіді», – зазначає перекладачка та фахівчиня зі скандинавської літератури О. Дробот [46, с. 200]. Творчий метод С. Шарріно багато в чому базується на такому ж принципі. Змодельований ним у «Quando

¹⁹⁷ Переклад А. Крушельницького [54].

¹⁹⁸ «L'ecologia dell'ascolto», термін К. Каррателлі [182].

сі *risvegliamo*» на уявній межі сну та пробудження простір тиші, яку дійсно можна почути, вибудовує навколо себе крос-культурні конотації, апелюючи одночасно до доробку німецького композитора та норвезького драматурга.

2.2. Трансгресія цілепокладання: *azione invisibile* як спроба налаштування слуху

Принципи відкритої композиції, на які одним із перших звернув увагу італійський філософ У. Еко (Umberto Eco, 1932–2016) [159], у специфіці свого цілепокладання певним чином корелюють із сутністю проєкту як маркера мислення сучасної доби. Відкрити композицію, «реципієнт» якої отримує «поле можливостей» (А. Пуссер¹⁹⁹), аби стати її «співавтором», та проєкт як форму функціонування мистецького тексту поєднує те, що у обох випадках їх мета знаходиться поза межами власне художнього продукту. Процес трансгресії – долання меж традиційного моноцентричного *opus perfectum et absolutum*, мета існування якого природньо полягає у ньому самому – може бути досить болісним. Заради чого ж йти на таке випробування? Головне завдання С. Шарріно – налаштувати слух «реципієнта» на сприйняття найменших нюансів звучання його творів. Саме тому композитора можна певною мірою сприймати як антагоніста до митців, що «сповідують» популярне нині концептуальне мистецтво, у якому цінність ідеї превалює над цінністю матеріалу. Для С. Шарріно ж його «матеріал» – звук – є справжнім скарбом, що вартує активної та залученої уваги слухача. Сприйняття шаррінівської музики вимагає ретельного зосередження на звучанні, здатності чути, а не просто поверхнево «прослуховувати», чуттєвої перцептивної активності, утримання контакту із конкретною звуковою реальністю попри спокусу вдатися до пригадування власних життєвих або запозичених із артефактів культури аудіальних вражень. С. Шарріно – композитор-шукач, а не дослідник. Він не провадить звукові

¹⁹⁹ Анрі Пуссер (Henri Pousseur, 1929–2009) – бельгійський композитор та педагог; використовував термін «поле можливостей» для характеристики своїх музичних композицій.

досліди та експерименти, а намагається вхопити саме життя через його звукове відлуння, налаштовуючи слух на сприйняття багатовимірної реальності. Саме звук стає для композитора засобом безпосереднього зв'язку зі світом, його розуміння та інтенсивного проживання. Втіленням звукових пошуків С. Шарріно стала низка творів, які або отримали авторське жанрове визначення *azione invisibile*, або можуть бути визначені як «невидиме дійство» за своїми характеристиками, та об'єднані надметою, яку можна сформулювати як «налаштування слуху».

2.2.1. У фреймі етерного простору: «Efebo con radio» (1981)

Однією із перших спроб С. Шарріно реалізувати принцип налаштування слуху на певні «хвилі» стала п'єса для голосу та оркестру «Efebo con radio» («Ефеб з радіо», 1981). Цей твір став втіленням захоплення повоєнного італійського суспільства тими можливостями, які відкрилися перед ним завдяки розвитку засобів радіомовлення. Дитинство та юність С. Шарріно збіглися із періодом активного формування італійської радіомовленнєвої мережі. Цілком закономірно, що майбутній композитор, як і мільйони його співвітчизників, став вдячним споживачем тогочасного контенту «середніх хвиль»²⁰⁰: починаючи з місцевих новин та естрадних шлягерів на *Rai Radio 1*²⁰¹ та *Rai Radio 2*²⁰² й завершуючи прогресивними освітніми програмами Л. Роньоні, присвяченими класичній та сучасній академічній музиці, що виходили на хвилях незалежної культурної радіостанції *Terzo Programma* у 1950-ті роки. Можливість такого розмаїття стала результатом формування традицій радіомовлення як ключового медіа другої третини ХХ століття та постійної взаємодії радіо із музичним мистецтвом.

²⁰⁰ Середні хвилі – діапазон радіохвиль з частотою від 300 кГц (довжина хвилі 1000 м) до 3 МГц (довжина хвилі 100 м), який найчастіше використовується для радіомовлення.

²⁰¹ *Rai Radio 1* (раніше відома як *Radio Uno*) – перша радіостанція італійської державної телерадіокомпанії RAI, що спеціалізується на новинах, спорті, розмовних шоу та популярній музиці.

²⁰² *Rai Radio 2* (раніше відома як *Radio Due*) – друга радіостанція італійської державної телерадіокомпанії RAI, що спеціалізується на розмовних шоу та популярній музиці.

2.2.1.1. Музика для радіо та радіо у музиці

Початок ХХ століття позначився появою нового типу мас-медіа – радіо, вплив якого на сучасну історію людства важко переоцінити. У наш час радіо як засіб масової комунікації за показниками розповсюдженості та популярності відчутно програє таким медіа, як кіно, телебачення та інтернет. Втім, як демонструють соціологічні опитування (зокрема, графіки із сайту *Our World in Data* [230]), у Західній Європі та США рівень розповсюдженості радіо у результаті стрімкого росту його популярності вже у другій половині ХХ століття сягнув 99% домогосподарств та тримався на цьому рівні аж до початку ХХІ століття. Хоча сьогодні радіо сприймається більшою частиною своєї аудиторії як необтяжливий фон, свого часу воно стало для людства першим вікном у звуковий світ «інакшого» та перетворило кожную домівку, до цього часу більш чи менш ізольовану, одночасно на політичну трибуну, танцювальний майданчик та концерну залу.

Американський кінознавець Р. Арнхейм (Rudolf Arnheim, 1904–2007) у своїй праці «Радіо: мистецтво звуку»²⁰³ (1936) зазначає, що радіомовлення як суто акустичний феномен є у значно більшій мірі пов'язаним із музикою, аніж інші види мистецтва, що мають у своєму складі аудіальний компонент (такі, як звуковий кінематограф, театр тощо). Взаємодія радіо та музичного мистецтва розпочалася від самого початку історії радіо як такого та набувала нових обрисів із кожним новим витком його еволюції. Вже перша публічна радіопередача, яку у Святвечір 1906 року провів канадський винахідник Р. Фессенден (Reginald Fessenden, 1866–1932), за його власними спогадами, містила як вербальну (фрагмент біблійного тексту), так і музичну складову. І хоча згадувані ним «Largo» Г. Ф. Генделя²⁰⁴, відтворене за допомогою фонографа, та різдвяну пісню «O, Holy Night»²⁰⁵, яку винахідник власноруч

²⁰³ Цит. за: Arnheim R. *Radio : An Art of Sound*. Faber and Faber, 1936. 296 p.

²⁰⁴ Скоріше за все, мова йде про арію «Ombra mai fu» із опери «Ксеркс» Г. Ф. Генделя.

²⁰⁵ У своїх спогадах Р. Фессенден приписує авторство пісні «O, Holy Night» Ш. Гуно, що, скоріш за все, є помилкою. Автором згадуваного винахідником твору імовірно був французький композитор А. Адан (Adolphe Charles Adam, 1803 – 1856).

зіграв на скрипці, того вечора почули лише моряки на суднах компанії *United Fruit* та воєнно-морського флоту США, можна вважати, що «радіоперформанс» Р. Фессендена поклав початок двом головним напрямкам функціонування музичного твору в умовах радіоетеру – відтворенню звукозапису та трансляції живого виконання.

Перші згадки про радіотрансляції музичних записів, які вдається віднайти, датовані початком 1910-х років²⁰⁶, тобто майже на десятиліття раніше за появу офіційного радіомовлення. Подібні музичні трансляції стали результатом реалізації ініціатив приватних осіб, зокрема, діяльності американського винахідника Ч. Герольда (Charles David Herrold, 1875–1948), який ще у 1912 році організував регулярні трансляції музичних творів, записаних на фонографі та інших звуковідтворювальних пристроях. Музичний компонент у роботі першої офіційної радіостанції (KDKA, Пенсильванія, США), що розпочала роботу у 1920 році, та її послідовниць, що не забарилися з'явитися, забезпечувався за рахунок поєднання відтворення звукозаписів та живих трансляцій. Під час перших концертів, що транслювалися наживо, радіостанції опинилися віч-на-віч із певними труднощами, пов'язаними із акустичними умовами музичної трансляції²⁰⁷. Результатом численних експериментів (трансляція із вулиці, *open air* студії на даху, використання тенту із тканини у приміщенні) стало створення моделі сучасної студії звукозапису.

Досить закономірно, що у той же час композитори почали отримувати замовлення на музичні твори, що відповідали би специфіці тогочасного радіомовлення. Одним із найвідоміших творів такого типу стали «Три анекдоти для радіо» («Anekdoten für Radio») для кларнету in B, труби in C, скрипки, контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта, написані на замовлення Франкфуртського радіо (*Die Südwestdeutsche Rundfunkdienst AG Frankfurt*

²⁰⁶ Див.: Musical Concert by Wireless Telephone. Announcement of an initial radio broadcast by Charles «Doc» Herrold from his wireless training school in San Jose, California. *The San Diego Union*. July 23, 1912. P. 19.

²⁰⁷ «We immediately had difficulty in obtaining fidelity in the broadcast, due, apparently, to room resonance». Н. Р. Davis, віце-президент *Westinghouse Electric and Manufacturing Company*. Цит. за: *The Radio History*, 1928.

am Main, або *Radio Frankfurt*). Незвичний інструментальний склад п'єс, що вперше з'явилися у етері 20 лютого 1926 року, був зумовлений необхідністю у яскраво вираженій тембровій диференціації, за умов якої інструменти можна було би відрізнити один від одного навіть в умовах трансляції по гучномовцю. І хоча через багато років у своїй праці «Світ композитора» (1952) П. Гіндеміт назве слухача, вихованого радіо та оточеного музикою кожною хвилиною свого життя, «слухачем найбільш дегенеративного типу»²⁰⁸, у 1920-х роках, на світанку історії радіо та кар'єри композитора, ідея демократизації академічної музики, що мала стати доступною широкому загалу не лише у концертних залах, вочевидь, видавалася йому привабливою.

Поступова, але невпинна хвиля розповсюдження радіомовлення у побуті спричинила проникнення образу радіо до мистецьких творів різних жанрів. Досить швидко радіо стає «персонажем» кінематографу – як звукового 1930-х років, так і німого першої половини 1920-х. Свідченням використання образів радіо навіть у німому кіно можуть слугувати зразки так званої кіномузики із специфічними підзаголовками. Таким є галоп для оркестру або ансамблю «Radio message» («Радіоповідомлення») французького композитора М. Барона (Maurice Baron, 1889–1964), який протягом багатьох років був штатним диригентом та композитором *Radio City Music Hall* (Нью-Йорк) та створив музичний супровід до багатьох фільмів. «Radio message» М. Барона внесено до колекції музики німого кіно музичного відділу Нью-Йоркської публічної бібліотеки (*New York Public Library*)²⁰⁹, тому можна припустити, що ця музика мала супроводжувати німі фільми у відповідному за змістом епізоді. На жаль, встановити, чи була дана музика пов'язана із певним конкретним фільмом, не вдалося. Втім, попри чітко визначену програмну назву, «Radio message» М. Барона все ще не має жодних специфічних рис, пов'язаних із заявленим у назві образом радіо, які визначали би його структуру, засоби виразності

²⁰⁸ Цит. за: Hindemith P. *A Composer's World : Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. P. 246.

²⁰⁹ Див.: Anderson G. B. *Music for silent films, 1894-1929 : a guide*. United States Government Printing Office, Washington, D.C., 1988. 182 p.

тощо, та є типовим зразком утилітарної музики, до якої можна віднести і більш пізні твори, як, наприклад, оркестрову «Радіоп'єсу» («Radio Piece», 1946) американського композитора Р. Гарріса (Roy Ellsworth Harris, 1898–1979).

На початку 1930-х років образ радіо залишає межі кіномузики та виявляється інтегрованим до власне програмної інструментальної музики, у межах якої стає ключем до розуміння специфіки композиції музичного твору. Одним із творів, внутрішня структура яких підпорядкована моделі радіоетеру, є цикл «Радіо Мадрид» («Radio Madrid») оп. 62 для фортепіано (1931) іспанського композитора Х. Туріні (Joaquín Turina, 1882–1949). Даний твір вже є не музикою для радіо, а спробою музичного відтворення самого процесу радіомовлення. Твір складається із Прологу, який має підзаголовки «Перед мікрофоном» («Ante el Micrófono») та «Радіоведучі» («Los locutores de la Radio»), та трьох «радіопрограм»: «Студенти Сантьяго» («1^a Retransmisión: “Los estudiantes de Santiago”»), «Кастильська дорога» («2^a Retransmisión: “Carretera Castellana”») та «Свято у Севільї» («3^a Retransmisión: “Fiesta en Sevilla”»).

Імовірно, прототипом турінівського «Radio Madrid» стала реальна однойменна радіостанція, що почала своє існування у 1925 році та існує досі. У даному контексті цікавою видається спроба розглянути образи твору із точки зору дихотомії «своє – чуже» та ідентифікувати якщо не конкретні події, зашифровані у фортепіанному звучанні «радіопрограм» циклу, то хоча би їх історичний контекст. І якщо два останні «повідомлення», локус яких обмежений суто іспанськими топонімами, мають досить узагальнений характер, то «Студенти Сантьяго» наводять на певні роздуми. Виходячи із політичної ситуації, яка панувала на час створення п'єси, можна було би припустити, що у даному радіо-меседжі мова йде про студентів чилійських університетів, які у 1930 році підтримали марш безробітних та брали активну участь у протестах. Втім, досить безтурботний характер музики та танцювальні ритми змушують відмовитись від даної гіпотези. Скоріше за все, у даному творі сфера зацікавленості автора була обмежена його

країною. Відповідно, героями радіопрограми – уявної чи реальної – були студенти Університету Сантьяго-де-Компостела (Santiago de Compostela), який у 1930-х роках процвітав, незважаючи на бурхливі події іспанської революції.

У середині ХХ століття для представників музичного авангарду радіо стає не лише інструментом комунікації з аудиторією чи джерелом образів, але й повноцінним засобом виразності. Одним із композиторів, що створювали музику «для радіо» у якості одного із інструментів, був Дж. Кейдж. Серед його алеаторичних композицій, що містять фрагменти живого радіомовлення, слід передусім згадати «Credo in us» (1942) для фортепіано, ударних, радіо та фонографу, «Imaginary Landscape» № 4 («Уявний пейзаж» № 4, 1951) для двадцяти чотирьох виконавців на дванадцяти радіо, «Speech 1955» («Промова 1955») для п'яти радіо з диктором та «Radio music» («Радіомузика», 1956) для восьми радіо та невизначної кількості виконавців.

Народжений різдвяною пісенькою, трансльованою на декілька сотень миль, альянс радіо та музики вже більше століття допомагає формувати нові мистецькі та комунікаційні реалії. Якщо на початку історії радіо саме музичне мистецтво було одним із каталізаторів технічного прогресу радіомовлення, то з часом радіо у контексті музичного мистецтва стало одним із засобів музичної виразності, джерелом створення нових жанрових моделей, художнім образом та навіть екзистенціальною метафорою.

2.2.1.2. «Невидимі мандри забутими середніми хвилями»

Твір «Efebo con radio» («Ефеб з радіо»), у якому С. Шарріно засобами звучання симфонічного оркестру та голосу моделює звуковий простір радіоетеру із його шумами, звуковими перешкодами, майже вавилонською багатомовністю та спонтанним перемиканням між станціями, був створений композитором на замовлення Регіонального оркестру Тоскани (Orchestra Regionale Toscana) та вперше виконаний у травні 1981 року на фестивалі

«Maggio Musicale Fiorentino» у Флоренції (диригент – М. де Бернарт²¹⁰, сопрано – Д. Луміні²¹¹). Слід зазначити, що на той момент досвід шаррінівської взаємодії із італійським радіо не обмежувався позицією реципієнта. Так, до початку 1980-х років молодий композитор встиг створити радіоверсію музики до комедії «All'uscita» («Біля виходу») Л. Піранделло²¹², маючи таким чином можливість познайомитися із актуальними принципами функціонування радіоетеру.

У творі «Efebo con radio» першою чергою увагу привертає назва, у якій зійшлися минуле і сучасність. Титульний персонаж твору – Ефеб – позначений застарілим італійським словом, яке майже не використовується в сучасній побутовій мові. Цей термін у «Vocabolario etimologico italiano» (1951) А. Праті визначається як «*giovinetto di primo pelo*» («молодий хлопчик з “персиковим пухом”»)²¹³. За свідченням А. Праті, слово *efebo* походить від латинського *ephēbus* та відповідної грецького *ἔφηβος*, що означає «підліток». Ефеб – це не дорослий *ragazzo* і не крихітний *bambino*, а саме підліток. Можна припустити, що, обираючи найбільш архаїчний варіант серед різноманіття синонімів слова, що позначають молодого хлопчика, С. Шарріно не лише має на меті підкреслити фокус на минулому, але й – свідомо чи підсвідомо – обирає саме той термін, що корелює зі станом невпинного пошуку самоідентичності.

Партитуру «Efebo con radio» С. Шарріно можна умовно розділити на декілька звукових пластів. По-перше, це партія голосу, виконавець якої завжди репрезентує ту чи іншу радіостанцію, перевтілюючись у поп-зірку, диктора або актора радіоп'єси. Своєю чергою, звучання інструментів оркестру поєднує у собі відтворення музичних фрагментів (більш або менш цілісних), що супроводжують радіопередачу або акомпанують пісні, яка звучить

²¹⁰ Массімо де Бернарт (Massimo de Bernart, 1950–2004) – італійськи диригент.

²¹¹ Дейзі Луміні (Daisy Lumini, 1936–1993) – італійська співачка, виконавиця ряду творів С. Шарріно. Про Д. Луміні детальніше йдеться у підрозділі 2.2.3.

²¹² Луїджі Піранделло (Luigi Pirandello, 1867–1936) – італійський письменник та драматург, лауреат Нобелівської премії з літератури.

²¹³ Цит. за: Prati A. Vocabolario etimologico italiano. Garzanti, 1951. 1097 p.

на хвилях радіо, та відтворення технічних шумів та перешкод, пов'язаних із принципом роботи лампового приймача.

Попри оманливе враження алеаторичності, що виникає під час слухового сприйняття «Efebo con radio», його музичний матеріал надзвичайно ретельно та, як це не дивно, просто і класично організований. Графічна фіксація композиції реалізована за допомогою традиційної партитури²¹⁴, що має єдине темпове позначення (*Moderato*) без жодних агогічних змін протягом усієї композиції та незмінну метричну організацію у розмірі $\frac{4}{4}$, що не порушується навіть у єдиному «розширеному» за рахунок вербальної складової такті (т. 48).

«Efebo con radio» розпочинається зі щільного дисонуючого тремоло смичком (*tremolo d'arco, il più serrato possibile*²¹⁵) на флажолетах у других скрипок та альтів *divisi*, супроводжуваного послідовними *crescendo dal niente* до нюансу *forte* та дзеркальним *diminuendo al niente*. Початок звучання із мінімальною атакою, яскравий динамічний сплеск та негайне повернення до ледь вловимої звучності, підхопленої вібруючими першими скрипками – це перша спроба налаштувати радіо на одну із середніх хвиль, перший дотик Ефеба до ручки старенького приймача, хрипке «пробудження» якого підкреслене використанням прийому *sul ponticello* у струнних інструментів.

Перший розділ характеризується нестабільністю звукового матеріалу та максимальною фрагментарністю та дискретністю цитат, використаних композитором. В уривках, кожен з яких триває не більше декількох секунд, іноді важко розпізнати не лише першоджерело, а навіть його мовну приналежність²¹⁶. Окремі англійські склади («low») чергуються із переважаючими за кількістю італійськими («un sos-», «sai che», «stringi»,

²¹⁴ Склад оркестру: дві флейти, два гобоя, один кларнет in B, один бас-кларнет in B, два фаги, дві валторни, дві труби, один тромбон, ударні інструменти (литаври із тарілкою, трикутник, малий барабан, хай-хет, ластра із неіржавної сталі, великий барабан), челеста, арфа, перші скрипки (не менше чотирьох), другі скрипки (не менше чотирьох), альти (не менше чотирьох), віолончелі (не менше чотирьох), контрабаси (не менше двох).

²¹⁵ «Тремоло смичком, настільки щільне, наскільки можливо» (коментар С. Шарріно у розділі «Символи та виконавські примітки», наведеному на початку партитури «Efebo con radio») [241].

²¹⁶ Переклад лібрето «Efebo con radio», виконаний автором дослідження, наведено у Додатку В.

«[a]mor», «sognar»), аж поки до «етеру» не проривається перший більш-менш завершений елемент – коротенька фраза із популярної американської пісні «It had to be you»²¹⁷ (тт. 15–16). На тлі «білого шуму» перших скрипок квартет струнних (другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси) вихоплює окремі гармонії із акомпанементу до італійської канцони, яку ідентифікувати не вдалося²¹⁸, у той час як дерев'яні та мідні духові інструменти імітують звуки «дрейфування» приймача між радіочастотами. Натомість, фразу «it had to be you» дублюють інструменти, які можна уявити собі у складі біг-бенду – тромбони, валторни та кларнети.



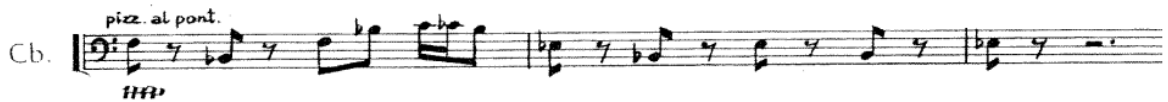
Нотний приклад 7. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагмент партитури (партія кларнетів, тт. 25–26).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

Якщо у перших тактах переключення між «станціями» досягається у вокальній партії за рахунок мовного (італійська – англійська) та теситурного (хоча й доволі умовного) контрасту, починаючи із т. 21 С. Шарріно залишає у партитурі детальні ремарки щодо характеру та якості звучання голосу. Так, фраза «con te» має звучати *roco* (хрипко), слово «ciel» – *di gola* (горловим звуком), а склад «-vrò» – *nasale* (носовим звуком). Змінюється і характер звучання оркестру, яке насичується розпорошеними між партіями флажолетами, призвуками, трелями, проміж яких час від часу виблискують ремінісценції джазових інтонацій (наприклад, solo кларнету із ремаркою

²¹⁷ «It had to be you» – популярна американська пісня І. Джонса (Isham Jones) на текст Г. Кана (Gus Kahn), випущена у 1924 році, записи якої у наступні десятиліття здійснили різні естрадні та джазові виконавці, зокрема, Р. Етгінг (Ruth Etting, 1936), Д. Хеймс та Г. Форест (Dick Haymes & Helen Forrest, 1944), Б. Гаттон (Betty Hutton, 1945), Б. Голідей (Billie Holiday, 1955) та інші.

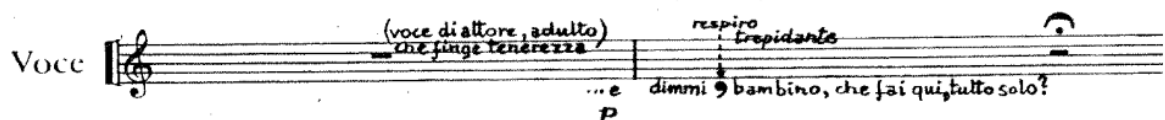
²¹⁸ Скоріше за все, С. Шарріно використовує оригінальний твір, але можна також припустити, що це певний узагальнений образ італійської канцони (розспівні інтонації, типовий для любовної лірики набір лексем: [a]mor – «кохання», sognar[e] – «мріяти», [no]stri cuor[i] – «наші серця»).

nasale у т. 26 як алюзія на звучання саксофону або фрагмент характерного для джазової музики ходу *walking bass*, доручений солуючому контрабасу *pizzicato* у т. 29 та тт. 57–59).



Нотний приклад 8. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагмент партитури (партія контрабасу, тт. 57–59).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

Врешті решт, після декількох тактів, у яких «радіошуми» беруть гору над впізнаваними музичними фрагментами, рука Ефеба зупиняється на першій «радіостанції», що пропонує слухачу не музичний, а розмовний компонент. У партії голосу звучить подана без ритмічної організації (проте вписана у розмір $\frac{4}{4}$) та звуковисотності фраза «[*voce di attore, adulto che finge tenerezza*] ... e dimmi, [*respiro trepidante*] bambino, che fai qui, tutto solo?»²¹⁹, що, виходячи зі змісту самої репліки та ремарок С. Шарріно, напевно, має належати актору певної радіоп'єси. Особливу увагу до репліки привертає пауза у всіх голосах, що слідує за нею – нехарактерна для радіоетеру повна тиша, раптове «радіомовчання» (*radio silence*)²²⁰. Що являє собою вищенаведена фраза «актора»? Можливо, це цитата із реально існуючої радіодрами, можливо, помилковий спогад (псевдоремінісценція) композитора, а можливо, його звернення через призму років до самого себе – маленького Сальваторе, що застиг над приймачем у далекому Палермо 1950-х років.



Нотний приклад 9. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагмент партитури (партія голосу, тт. 33–34).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

²¹⁹ «[Голос актора, дорослий, що прикидається ніжним] ... і скажи мені, [стурбований видих] дитино, що ти тут робиш, зовсім один?».

²²⁰ Радіомовчання (*radio silence*) – стан, у якому всім стаціонарним або мобільним радіостанціям у визначеній зоні пропонується припинити передачу з міркувань безпеки.

Після паузи (т. 34), що триває менше, ніж цілий такт, але все ж за своєю функцією сприймається як генеральна, хвилеподібне вібруюче тремоло перших скрипок на тій же звуковисотності, що і у перших тактах, повертає слухачів до початкових «радіочастот». Інтонації партії голосу у тт. 37–40 повністю повторюють інтонації тт. 14–15, хоча й більш розосереджено та з новим вербальним текстом, точніше, «уривками» тексту («*labbra*», «*vien*», «*amog*»), – вочевидь, це другий куплет неідентифікованої нами італійської пісні, із якої Ефеб розпочав свої мандри «старими середніми хвилями»²²¹. Втім, кантиленні, вокальні за своєю природою фрагменти, які можна навіть асоціювати із італійським *bel canto*, швидко, хоч і ненадовго, змінюються новим типом інтонування – ритмізованою декламацією на недетермінованій висоті звучання за типом бергівського *Sprechstimme*. У партитурі С. Шарріно випикує лише штилі без нотних головок, позначаючи приблизну висоту звучання за допомогою їх розташування на нотному стані (передбачається нижче звучання, ніж у попередніх фрагментах, адже гіпотетичний жіночий голос, що співав *bel canto*, змінюється на визначений автором чоловічий: «*[voce d'uomo] notte*»²²²).



Нотний приклад 10. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагмент партитури (партія голосу, тт. 55–56).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

Знову намагання чи то вихопити із радіошуму нові уривки італійської канцони («*occhi*», «*buio*», «*il mar*»), чи то втекти від неї – і ось її перериває голос дикторки, вочевидь, ведучої якоїсь мистецької радіопередачі. Це перший текст, на якому увага персонажу затримується довше, ніж на декілька слів: «*di un titolo figurativo, a dispetto di chi pretende*

²²¹ «*le vecchie onde medie*» [235].

²²² «*[Чоловічий голос] ніч*».

che la musica non sia discriptiva, o di chi, al contrario, vorrebbe descritte in musica solo le proprie fantasticherie, proprio quelle che in apparenza tendono tranquilli i [molto offuscato roco e PPPP, quasi incomprendibile (ma senza interruzione)] rapporti fra se stessi e in mondo. Un titolo ha sempre un legame strttis-...»²²³. Ці досить глибокі музикологічні міркування, несподівані після уривків тривіальних канцон та джазових мотивів, можливо, є цитатою чи алюзією на радіолекції Л. Роньоні на *Terzo Programma*, які звучали у італійському радіоетері 1950-х років та, безперечно, не могли пройти повз увагу «ефеба» Сальваторе.

Після нетривалої зупинки динаміка пересування між «радіочастотами» зростає, як, відповідно, і частка шумів, що на піку динамічного гребню сягають тепер нюансу *ff*. Із коловороту призвуків виринають інтонації італійської пісні, декламовані репліки, відголоски джазової теми у нюансі *pppp*, комерційні оголошення («comunicati commerciali»), жіночі, чоловічі та дитячі голоси. Попередня монополія італійського слова змінюється на вавилонське змішання мов; особливо показовими у даному випадку є тт. 73–74, у яких у межах півтора тактів звучать вигуки трьома мовами – італійською, англійською та французькою: «[tenorile] mamma – speak low! – [infantile] maman!»²²⁴. Але зрештою хаотичні спроби Ефеба знайти потрібну (іншу? цікавішу? резонуючу?) хвилю винагороджуються. Майже без побічних шумів (лише тремоло перших скрипок на новій висоті видає зміну радіочастот) звучить фрагмент пісні «Les Vijoux Paroles» із репертуару французького співака-баритона Л. Лінеля: «[voce tremolante, baritonale] -ques fleurs, quelques rubans, / Billets doux, lettres d’amant, / [con enfasi] Bague d’or»²²⁵.

²²³ «...образної назви, незважаючи на тих, хто стверджує, що музика не є дискретною, або тих, хто, навпаки, хотів би описати лише власні фантазії в музиці, тих самих, які, мабуть, мають добрі [дуже нерозбірливо, хрипко та PPPP, майже незрозумілий (але без перерви)] відносини між собою та у світі. У заголовку завжди є посилання...».

²²⁴ «[Тенором] матуся (іт.) – говори тихіше! (англ.) – [як дитина] мамо! (фр.)».

²²⁵ «[Тремтячим голосом, як баритон] (Кі)лька квітів, кілька стрічок, / Солодкі нотатки, листи коханця, / [з наголосом] Золоте кільце».

Ще один уявний рух ручки приймача, і французька *chanson* просто посеред фрази змінюється тим, що так довго шукав чи на що чекав Ефеб – популярною італійською радіопрограмою «Ballate con noi» («Танцюйте з нами»), що у 1950-ті–1970-ті роки дійсно щоденно транслювалася на хвилях RAI. Про початок програми сповіщають спершу її позивні (композиція «Delicado», написана бразильським композитором В. Азеведо²²⁶; оригінальну мелодію виконує традиційний португальський та бразильський музичний інструмент кавакінью, різновид гітари, тембр якого С. Шарріно імітує за допомогою арфи), а потім і голос диктора.

Нотний приклад 11. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагмент партитури (партії арфи та голосу, тт. 89–96).
Тема «Delicado» (позивні радіопередачі «Ballate con noi»).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

Фрагмент танцювальної музики, що продовжує епізод «Ballate con noi», є центральною віссю всієї композиції «Efebo con radio». По-перше, це найдовший безперервний епізод, що триває повних двадцять тактів (тт. 100–119), до того ж повторених за допомогою репризи. По-друге, вперше майже усі інструменти партитури задіяні у викладенні тематизму; лише перші скрипки та віолончелі відтворюють частотний склад шумів радіохвилі. Людський голос, що до цього завжди був «дороговказом» у пошуку радіохвиль, поступається інструментальній музиці, у плин якої декілька разів

²²⁶ Вальдір Азеведо (Waldir Azevedo, 1923–1980) – бразильський музикант і композитор, виконавець на кавакінью (cavaquinho) та автор відомих композицій «Brasileirinho», «Delicado» і «Pedacinhos do». В. Азеведо був одним із перших композиторів, що використовував кавакінью у якості сольного інструменту.

намагається безуспішно втрутитися (за першою волютою – хрипким відгомонам джазового стандарту «I Can't Give You Anything but Love, Baby»²²⁷, а за другою – голосом італійського диктора, що анонсує початок передачі «Bollettino dei naviganti»²²⁸). Але вже у т. 120 крихка гармонія, щоледь-ледь встановилася, порушується новим переходом між радіостанціями. На фоні ремінісценцій інтонацій попереднього оркестрового епізоду «відсторонена дикторка» («*annunziatrice distaccata*») зачитує повідомлення від Національної автономної компанії державних доріг щодо альпійських перевалів, що будуть перекриті. Втім, вочевидь, ця інформація не надто цікавить Ефеба: перериваючи дикторку на півслові, до етеру вривається американська співачка Ф. Брайс (Fanny Brice) із піснею «Second Hand Rose».

Останній епізод «Efebo con radio» (тт. 145–197) – це своєрідна дзеркальна реприза, побудована на поверненні вже знайомих інтонацій позивних «Ballate con noi», італійської канцони, пісень «Speak low» та «It had to be you». Завершується твір прямим зверненням автора голосом дикторки до самого себе: «di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: “Efebo con [...]»²²⁹ (тт. 194–195).

Звучання оркестру за семантичною функцією можна розділити на чотири категорії. По-перше, це – «музичний контент», репрезентація музики, що транслюється на радіо: акомпанемент до естрадних пісень, інструментальні композиції або позивні радіопрограми. По-друге, це – шуми-поміхи як неодмінна складова роботи лампового радіо. По-третє, це – шуми-переходи між станціями, реалізовані найчастіше за рахунок інструментального *glissando*. Нарешті, найцікавішу категорію складають виявлені шуми окремих радіочастот. Оскільки кожна станція має власну частоту, її звучання буде відрізнятися від звучання інших станцій незалежно

²²⁷ «I Can't Give You Anything but Love, Baby» – пісня Дж. МакХ'ю (Jimmy McHugh) та Д. Філдс (Dorothy Fields), написана у 1928 році.

²²⁸ «Вісник моряків».

²²⁹ «Для Сальваторе Шарріно передаємо: “Ефеб з [...]».

від трансльованого контенту. У партитурі «Efebo con radio» цей принцип реалізовано за рахунок стабільної флажолетної трелі чи тремоло у різних групах струнних інструментів, що супроводжують окремі фрагменти «колажу» цитат і дозволяють «ідентифікувати» ту чи іншу радіостанцію. Виходячи з цього, можна дійти висновку, що фраза «*bambino, che fai qui, tutto solo?*» (тт. 33–34), що завершує перший епізод, звучить на тій самій «радіочастоті», що і фінальне повідомлення «для С. Шарріно», а, отже, також може сприйматися як звернення композитора до самого себе у минулому.

Нотний приклад 12. С. Шарріно. «Efebo con radio».
Фрагменти партитури (тт. 33–34 та тт.194–195).
Copyright © 1981 by RICORDI, Milano

Щодо вербальної складової, можна відмітити, що протягом композиції різними мовами повторюються певні лінгвістичні патерни. До них можна віднести наступні лексеми: 1) «мама» – іт. «mamma» (т. 73), фр. «maman!» (т. 74); 2) «запрошення танцювати» – фр. «dance avec moi» («танцюй зі мною», т. 69), іт. «Ballate con noi» («танцюйте з нами», тт. 94, 147, 149, 154, 156); 3) «любов» – іт. “[a]mor” (тт. 14, 55–56), англ. «I can’t give you anything but [love]» (т. 108, друга вольта). Вочевидь, їх можна сприймати як ключі до «картині світу» Ефеба, як смислові «якорі», за які свідомість юнака чіпляється у звуковому радіопотоці.

Повертаючи ручку приймача, юнак, згаданий у назві твору, «мандрює» звуковими світами, впізнає «своє», знайомиться із «чужим» та формує власну лінгвокультурну ідентичність. «Efebo con radio» С. Шарріно не має жанрового

визначення *azione invisibile*, проте очевидною є спроба композитора сконцентрувати подієвий ряд програмного твору у аудіальному фреймі радіоетеру.

2.2.2. У фреймі порожнього часу: «Vanitas» (1981)

Безкінечно пролонговане очікування певних подій, що не залежать від людини напряду та не вкладаються у інтуїтивно відведені нею строки, неминуче призводить до думки, хоча би швидкоплинної, про марність усіх сподівань. Одні із найдавніших роздумів щодо марноти земних турбот викладені у Книзі Екклезіяста (1:2): «Vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes vanitas vanitatum omnia vanitas» («Марна марнота! говорить речник; марнота над марнотами, – все марне!»²³⁰). Вислів «марнота марнот» (*vanitas vanitatum*) із Книги Екклесіяста став афоризмом та породив не лише численні розмірковування богословів та філософів, а й окремий художній жанр. *Vanitas* – це передусім жанр барокового живопису, алегоричний натюрморт, у якому шляхом зображення певних усталених візуальних символів (людського черепа, зів'ялих квітів, дзеркала, годинника та ряду інших) художники намагалися нагадати глядачу про швидкоплинність життя, марність земних задоволень та неминучість смерті. Втім, *vanitas* – це зовсім не про безвихідь, а швидше про переоцінку цінностей, про марноту спроб людини увіковічити себе у матеріальних предметах побуту.

Тема *vanitas* стала невід'ємною частиною європейської музики ще у XVI столітті. Першими, хто поклав текст Екклесіяста на музику, стали італійські та нідерландські поліфоністи²³¹; втім, у добу класицизму та романтизму роздуми щодо марноти всього матеріального відійшли дещо на другий план. У XX столітті лінія зацікавленості темою *vanitas* знайшла

²³⁰ Переклад з єврейської та грецької письменника Пантелеймона Куліша (разом з українським ученим Іваном Пулюєм та письменником Іваном Нечуй-Левицьким, 1903). Цит. за: Святе письмо Старого і Нового Завіту / Мовою русько-українською переписали вкупі П. О. Куліш, І. С. Левицький і І. Пулюй. Видане Британського і заграничного Біблійного Товариства. Відень : Друк. А. Гольцаузуна, 1903. 829 с.

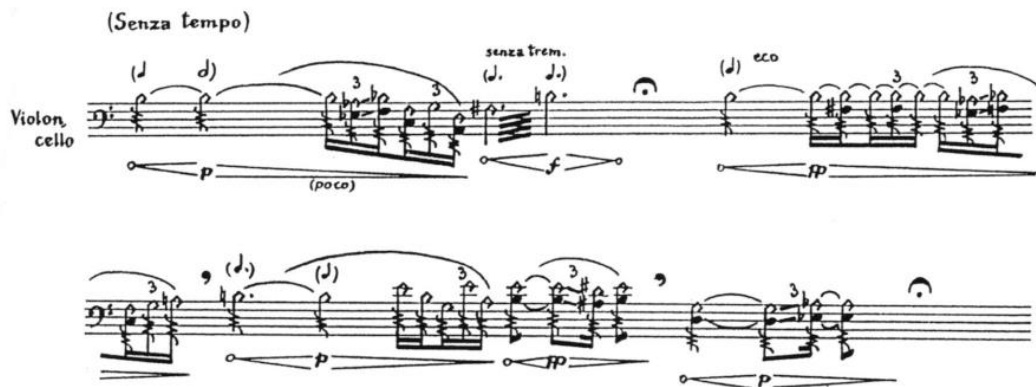
²³¹ Канон «Vanitas vanitatum, et omnia vanitas» (SwWV 200) Я. П. Свелінка (Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562–1621), ораторії «Vanitas I» та «Vanitas II» Дж. Каріссімі (Giacomo Carissimi, 1605–1674) тощо.

продовження у творчості С. Шарріно. Його «Vanitas» для голосу, віолончелі та фортепіано було написано у 1981 році та наприкінці того ж року вперше представлено на сцені Piccola Scala²³² (Мілан). Твір мстить присвяту францисканському священнику падре Дж. Каталані (padre Giorgio Catalani, 1929–2008), згадуваному у підрозділі 2.1.1, присвяченому колу авторських присвят у творчості С. Шарріно. Авторське жанрове визначення твору доволі специфічне: *natura morta in un atto* («натюрморт в одному акті»). З одного боку, воно корелює із назвою твору. Увагу на цьому акцентує сам С. Шарріно у коментарі до твору: «Марнота – це слово, яке ми звично використовуємо. Але ми втратили його сенс. Ми навряд чи впізнаємо у ньому слово стародавнього Еклезіяста. А латинський словник, вже незвичний для нас, дивує: *vanitas* означає “порожній”. Цим словом визначали жанр живопису XVII століття із суттєвим алегоричним підґрунтям. Такий жанр передбачав мінливість часу та швидкоплинність речей. В Італії також кажуть “натюрморт”»²³³. Втім, хоча авторська вказівка *in un atto*, яка складає другу частину авторського жанрового визначення, може цілком природньо зчитуватися як маркер приналежності до сфери музичного театру, у партитурі, окрім цього, немає жодної ремарки, що вказувала би на наявність хоч в якійсь мірі регламентованої композитором сценічної дії. Втім, беззастережно покладатися на авторське визначення, наведене у партитурі, не варто: у тому ж коментарі до «Vanitas» сам С. Шарріно чи не зі здивуванням констатує той факт, що прем'єра твору відбулася у формі театральної вистави, та з жанрової точки зору визначає твір не як зразок музичного театру, не як кантату, а – парадоксально – як *Lied*, тобто пісню.

²³² Прем'єра відбулася 11 грудня 1981 року. Виконавці: Д. Луміні (Daisy Lumini), мецо-сопрано, А. Бонуччі (Arturo Bonucci), віолончель, Г. Барсотті (Gabriella Barsotti), фортепіано; режисер – П. Аллі (Pier'Alli); також у виставі було задіяно п'ять мимів (Isabella Costa, Marinella Crespi, Paola Ubaldeschi, Gianni Cazzaniga, Roberto Più).

²³³ «È una parola, vanità, che usiamo abitualmente. Eppure ne abbiamo perduto il senso. A stento la riconosciamo come la parola stessa dell'antico Ecclesiaste. E il dizionario latino, al quale non abbiamo più consuetudine, ci sorprende: *vanitas* vuol dire vuoto. Con questa parola poi si è definito un genere di pittura seicentesco di intensa carica allegorica. Tale genere suggeriva lo scorrere del tempo e la caducità delle cose. In Italia diciamo anche “*natura morta*”» [235].

З точки зору природи інтонаційного першоджерела «Vanitas», його визначення як пісні має беззаперечні підстави. Тематичну основу твору складають інтонації джазового стандарту «Stardust» («Зоряний пил») американського композитора Х. Кармайкла (Hoagy Carmichael, 1899–1981). У їх трансформації, надприродному розтягуванні, своєрідній «анаморфозі старої пісні» С. Шарріно вбачає втілення природи «*Lied* небачених масштабів» [235].



Нотний приклад 13. С. Шарріно. «Vanitas».
Вступ (фрагмент партитури, solo віолончелі).
Copyright © 1981 by CASA RICORDI S.p.A, Milano

Твір складається із інструментального вступу та п'яти частин, що виконуються *attacca*. Інструментальний вступ, у якому сконцентровано весь ключовий інтонаційний матеріал, відкривається solo віолончелі, позначеним ремарками *senza tempo* та *senza tremolo*, а також численними *crescendo dal niente* та *decrescendo al niente*, у яких розчиняються штучні та натуральні флажолети, що складають основну частину віолончельної «лексики» твору. Ламана віолончельна мелодія, що виростає із протягнутого звуку, звучить на тлі акордів у фортепіано із поступовим зняттям звуків. Цей прийом можна охарактеризувати як обернений за своєю конструктивною логікою варіант гармонічного арпеджіо, що передбачає не накопичення звуків, а їх поступове віднімання. Подібний ефект зникнення, що відчувається слухачем майже на фізичному рівні, відповідає конотації «пустоти» (*vuoto*), яку у італійському перекладі має слово *vanitas*.



Нотний приклад 14. С. Шарріно. «Vanitas».
Перша частина «Троянда» (фрагмент партитури, партія фортепіано, тт. 19–21).
Copyright © 1981 by CASA RICORDI S.p.A, Milano

У основу лібрето, скомпонованого Сальваторе Шарріно, покладено фрагменти віршів різних поетів, переважно доби Бароко, на п'яти мовах (італійській, латині, французькій, англійській та німецькій)²³⁴.

Перша частина – «Троянда»²³⁵ (*Rosa*) – містить епіграф «грубий віддих урве твій талан». Це рядок із сонету «До троянди» іспанського поета доби Бароко Л. де Гонгора-і-Арготе (Luis de Góngora y Argote, 1561–1627), зміст якого цілком відповідає образній спрямованості натюрмортів *vanitas*. У образі троянди поет вбачає минущість краси і самого життя, за яким невідворотно слідує смерть. Основу ж лібрето частини складає фрагмент латинського віршованого тексту анонімного автора, що був використаний А. Вівальді у мотеті «O qui coeli terraeque serenitas» (RV 631). І знову, як і у епіграфі, мінливість радощів світу втілено у образі в'янучої троянди.

З інтонаційної точки зору «Троянда» побудована на матеріалі вступу. Примарне звучання віолончельних флажолетів змінює голос, що ніби вторить віолончелі. Хроматизми, широкі стрибки, глісандо, що наповнюють вокальну партію, нівелюють її вокальну природу та надають їй рис інструментального звучання. Голос та віолончель звучать напрочуд споріднено, підхоплюють один одного, у окремих моментах дублюють партії один одного та навіть зливаються за тембром; іноді темброва природа інструменту та голосу нівелюється настільки, що голос звучить як віолончель, а віолончель – як флейтове *frulato*. У т. 38 у партії фортепіано з'являється новий елемент,

²³⁴ Також епіграфи до першої та четвертої частин містять поетичні рядки іспанською мовою.

²³⁵ Тут і далі переклад назв частин та епіграфів «Vanitas» належить В. Рекало. Авторську пунктуацію збережено.

побудований на репетиційному повторенні звуків, що у сукупності являють собою низхідний хроматичний рух.

The image shows a musical score for a solo violin. The top staff is in G major (one sharp) and 7/4 time. It begins with a series of eighth notes descending chromatically from G4 to G3. This is followed by a glissando, indicated by a star symbol and the instruction "gliss. lentiss. e continua, impercettibile". The glissando ends on a note marked with a circled 'r'. The bottom staff shows a single note on the G string, marked with a circled 'r', with the instruction "lasciar vibrare fino all'estinzione".

*) Afferrare la corda fra pollice e indice per glissare più lentamente possibile. Quando sarà stato percorso un sufficiente tratto di corda passare impercettibilmente al polpastrello premuto. Il cambio delle arcate non deve avvertirsi. La durata generale del glissato, alle prime esecuzioni, si aggirava intorno ai 4 minuti primi.

Нотний приклад 15. С. Шарріно. «Vanitas».
П'ята частина «Ultime rose» (фрагмент партитури, solo віолончелі).
Copyright © 1981 by CASA RICORDI S.p.A, Milano

Наступні частини змінюють одна одну майже непомітно для слухача. Другій частині – «Приплив троянд» (*Marea di rose*) – також передуює епіграф «Ed ecco che nel deserto appare» («і ось воно з'являється в пустелі...»), авторство якого встановити не вдалося. Лібрето ж побудовано на фрагменті сонету Дж. Л. Семпроніо²³⁶ «Chioma rossa di bella donna». Інтонаційний словник твору розширюється тут за рахунок партії фортепіано, фактура якої дещо нагадує фактуру фортепіанних сонат С. Шарріно²³⁷. У третій частині – «Відлунні» (*L'eco*)²³⁸ – повертаються фортепіанні акорди із поступовим зняттям-зникненням звуків, які повторюються знову і знову, як і у останній частині, створюючи враження певної рондальності, кругової замкненості. Четверта частина – «Розбите дзеркало (зоряний пил) в якому виявлено

²³⁶ Джован Леоне Семпроніо (Giovanni Leone Sempronio, 1603–1646) – італійський поет та письменник.

²³⁷ Про фортепіанні сонати С. Шарріно детальніше йдеться у підрозділі 2.4.

²³⁸ Лібрето на віршовані тексти Дж. Маріно (Giambattista Marino, 1569–1625) та Р. Блера (Robert Blair, 1699–1746). У якості епіграфу до третьої частини слугує рядок із пісні «Second Hand Rose», цитату з якої С. Шарріно використовує у творі «Efebo con radio».

анаморфоз» (*Lo specchio infranto (Pulvis stellaris) ove si svela l'anamorfofi*)²³⁹ – фактурно є найбільш насиченою у всіх партіях, у той час як п'ята частина – «Останні троянди» (*Ultime rose*)²⁴⁰ – звучить як справжнє відлуння: solo сопрано потроху огортають фортепіанні акорди, що розчиняються у порожнечі, та віолончельні флажолети. Завершує твір чотирьохвилинне низхідне глісандо у віолончелі у найтихішій динаміці – своєрідна квінтесенція очікування.

«Натюрморт в одному акті», опера без жодної сценічної дії (а у каталозі на офіційному сайті композитора цей твір знаходиться саме у розділі оперних творів), камерна кантата чи Lied, – всі ці визначення так чи інакше характеризують у «Vanitas» риси жанрового імені *azione invisibile*, або «невидимого дійства», яке С. Шарріно сформулює декількома роками пізніше, у опері «Lohengrin».

2.2.3. У фреймі свідомості: «Lohengrin» (1983–1984)

Коли мова заходить про Лоенгріна, лицаря Лебедя, то першою на згадку неодмінно приходить однойменна вагнерівська опера. Втім, не слід випускати з уваги, що цей сюжет був відомим у європейській культурі задовго до того, як до нього звернувся Р. Вагнер. Одним із перших авторів, у літературних творах яких згадується Лоенгрін, вважається німецький мінезингер Вольфрам фон Ешенбах (Wolfram von Eschenbach, с. 1170 – с. 1220), який у лицарській поемі у віршах «Парсифаль» поєднав два легендарні сюжети: легенду про святу чашу Граалю із Артурівського циклу міфології Британських островів та баварську легенду про лицаря Лебедя. Після Вольфрама фон Ешенбаха цей сюжет також не зазнав забуття: історії відомі поетична оповідь про Лоерангріна невідомого баварського автора (XIII століття), поема

²³⁹ Лібрето на тексти Ж. де Спонта (Jean de Sponde, 1557–1595) та анонімного хвалебного кондукту «Natus est hodie Dominus». У якості епіграфу до четвертої частини слугують рядки із поезії Ф. де Кеведо (Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez Villegas, 1580–1645).

²⁴⁰ Лібрето на тексти М. Опіца (Martin Opitz, 1597–1639), Й. Х. Гюнтера (Johann Christian Günther, 1695–1723) та Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, 1624–1676). У якості епіграфу до п'ятої частини слугує рядок із вірша П. де Корбейя (Pierre de Corbeil, с. 1150–1222).

Конрада Вюрцбургського про лицаря Лебедя (кінець XIII століття), два оповідання «Лицар Лебедя» та «Лоенгрін у Брабанті», опубліковані у збірці «Німецькі героїчні оповіді» («Die deutsche Heldensage», 1829) славнозвісних казкарів братів Грім, а також повість «Отон-лучник» («Othon l'archer», 1839) А. Дюма.

У 1850 році, із веймарською прем'єрою опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, конфігурація сюжетного родоводу зазнала змін. Більшість мистецьких та, зокрема, літературних творів, написаних після 1850 року, в яких у якості образної основи, символічного фону або рушія фабули так чи інакше згадується історія лицаря Лебедя, звертаються першою чергою не до легендарного першоджерела, а до вагнерівського «Лоенгрину». Серед них – оповідання «Маленький пан Фрідеман» («Der Kleine Herr Fridemann», 1898), Т. Манна, оповідання «Лоенгрін» (1911) Ф. Сологуба та його ж вірш «Бога милого, крилатого...» (1921), зразки поетичної творчості російських поетів Срібної доби (В. Брюсова, М. Цветаєвої, А. Білого) та ряд інших творів, більш або менш широко відомих. Подібній різноманітності літературних референсів сприяла доволі успішна історія сценічних втілень вагнерівського «Лоенгрину» на європейських, зокрема, італійських оперних сценах.

«Лоенгрін» Р. Вагнера мав успіх у Італії ще від часів його італійської прем'єри²⁴¹, що відбулася під орудою А. Маріані²⁴² першого листопада 1871 року у *Teatro Comunale* міста Болоньї – того самого театру, який через два століття у якості художнього керівника з 1978 року по 1980 рік очолюватиме С. Шарріно. Подальшій популяризації твору у значній мірі сприяв переклад лібрето «Лоенгрину» італійською мовою, виконаний С. Маркезі (Salvatore Marchesi, 1822–1908), оперним співаком та засновником відомої співочої династії.

У другій половині XX століття ситуація не змінилася, хоча на головній італійській оперній сцені – *Teatro alla Scala* – у перші три десятиліття

²⁴¹ «Лоенгрін» був першим твором Р. Вагнера, що прозвучав на італійській сцені [20].

²⁴² Анджело Маріані (Angelo Mariani, 1821–1873) – італійський диригент та оперний композитор.

починаючи з відновлення у 1946 році її роботи побачити вагнерівський «Лоенгрін» можна було нечасто. Серед вистав головного італійського оперного майданчику, що вплинули на музично-театральне середовище країни того часу, слід відмітити три постановки «Лоенгріна»: Г. фон Караяна²⁴³ (1953), що виступив одночасно у якості диригента та режисера-постановника, диригента А. Вотто²⁴⁴ та режисера М. Фріджеріо²⁴⁵ (1957), а також диригента В. Завалліша²⁴⁶ та режисера Г.-П. Леманна²⁴⁷ (1965).

Особливим для міланської публіки видався сезон 1982–1983 років, протягом якого на оперних сценах міста були представлені одночасно два різні «Лоенгріни». У той час як у *Teatro alla Scala* диригент К. Аббадо та режисер Дж. Стрелер²⁴⁸ готували до квітневих показів вагнерівську оперу, яку вони вперше представили глядачам у попередньому сезоні²⁴⁹, п'ятнадцятого січня 1983 року зовсім поряд, на сцені театру *Piccola Scala*, відбулася світова прем'єра однойменного твору С. Шарріно²⁵⁰. На той час серед творчого доробку італійського композитора було вже декілька музично-театральних творів: одноактна опера «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972), зінгшпіль «Aspern» («Асперн», 1978) та опера «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1980). Новий твір композитора став, вочевидь, творчим відгуком сучасного митця на вагнерівську оперу, на яку амбітно посилається вже сама його назва. Дійсно, «Lohengrin» С. Шарріно апелює до сюжету однойменної опери Р. Вагнера, проте не прямо, а опосередковано. Композитор звертається

²⁴³ Герберт фон Караян (Herbert von Karajan, 1908–1989) – австрійський диригент.

²⁴⁴ Антоніо Вотто (Antonio Votto, 1896–1985) – італійський оперний диригент.

²⁴⁵ Маріо Фріджеріо (Mario Frigerio, 1893–1962) – видатний італійський режисер, що багато років працював у *Teatro alla Scala*.

²⁴⁶ Вольфганг Завалліш (Wolfgang Sawallisch, 1923–2013) – німецький диригент та піаніст.

²⁴⁷ Ганс-Петер Леманн (Hans-Peter Lehmann, 1934) – німецький оперний режисер.

²⁴⁸ Джорджо Стрелер (Giorgio Strehler, 1921–1997) – італійський театральний режисер, актор, театральний діяч, засновник та керівник міланського *Piccolo Teatro*.

²⁴⁹ Прем'єра даної постановки «Лоенгрину» Р. Вагнера відбулася сьомого грудня 1981 року.

²⁵⁰ «Lohengrin» С. Шарріно існує у двох редакціях. Перша була завершена у 1983 році та представлена на сцені театру *Piccola Scala* наступним кастом: акторка - Габрієлла Бартоломеї (Gabriella Bartolomei), тенор – Бруно Лазаретті (Bruno Lazzaretti), баритон – Джанкарло Монтанаро (Giancarlo Montanaro), бас – Франческо Рута (Francesco Ruta), інструментальний ансамбль «Musica d'Oggi», диригент – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), режисер – П'єр'Аллі (Pier'Alli). Оновлена версія твору була виконана на замовлення RAI Radiotelevisione Italiana та представлена у музичному театрі Катандзаро тим самим виконавським складом, завиключенням виконавиці головної ролі, яку цього разу представила Дейзі Луміні (Daisy Lumini). У даному дослідженні ми спиратимемося на другу, оновлену редакцію «Lohengrin» С. Шарріно.

до новели «Lohengrin, fils de Parsifal»²⁵¹ французького поета-символіста Жюля Лафорга (Jules Laforgue, 1860–1887), що, своєю чергою, пародіює сюжет вагнерівського твору.

«Майстер іронічної лірики та один із винахідників верлібру» – саме так характеризує Ж. Лафорга *Encyclopaedia Britannica* [205, с. 597]. Життя поета, майже забутого на тлі його знаменитих сучасників (Ш. Бодлера, П. Верлена та А. Рембо), було дуже коротким: доля відвела йому лише двадцять сім років. У передмові до першого видання перекладу лафоргівської поетичної збірки «Феєричний собор»²⁵² поет та перекладач В. Шершеневич²⁵³ дещо зневажливо зазначає, що «біографія Лафорга не складна та не надто цікава»²⁵⁴. Втім, вже на наступній сторінці автор передмови змушений визнати, що життєвий шлях поета розгортається за принципом: «у найменший час – найбільша напруга»²⁵⁵. Народження у місті Монтевідео (Уругвай) у родині французьких емігрантів, повернення на історичну батьківщину та смерть від туберкульозу складають типовий портрет митця епохи декадансу. Дослідники-літературознавці відносять Ж. Лафорга до ланки «проклятих поетів», хоча до початкового, канонічного переліку «les Poètes maudits» митець не увійшов²⁵⁶. Однією із найхарактерніших рис творчості Ж. Лафорга В. Шершеневич називає іронію, за допомогою якої, за влучною метафорою перекладача, поет, ніби медичним ланцетом, «розтинає злякисний нарив Туги».

Тексти Ж. Лафорга у якості літературної основи своїх музичних творів використовували переважно французькі композитори. Так, у доробку А. Онегера є Чотири поеми для середнього голосу на вірші А. Фонтена,

²⁵¹ «Лоєнгрін, син Парсіфаля» (новела зі збірки «Moralités légendaires», 1886).

²⁵² «Le Concile feerique» (1886).

²⁵³ В. Г. Шершеневич (1893–1942) – російський поет та перекладач, один із засновників та головних теоретиків імажинізму.

²⁵⁴ Цит. за: Лафорг Ж. Феєрический собор / вступ. ст., пер., примеч. и библиогр. Валерия Брюсова, Н. Львовой, Вадима Шершеневича. Москва : Альциона, 1914. С. 3.

²⁵⁵ Там само. С. 4.

²⁵⁶ Першими *les Poètes maudits* вважаються Т. Корб'єр, А. Рембо та С. Малларме, нариси про яких увійшли до однойменної збірки статей П. Верлена.

Ж. Лафорга, Ф. Жамма та А. Чобаняна (1914–1916); зокрема, на лафоргівський текст створено другий номер цього циклу «Petite chapelle». Із Шести мелодій на вірші символістів А. Соге дві (а саме «Crépuscule de mi-juillet, huit heures» та «Clair de lune de novembre») також написані на вірші Ж. Лафорга. Ж. Ібер створив оперу «Персей та Андромеда» («Persee et Andromede», 1921) на лібрето М. Вебера, який друкувався під псевдонімом Ніно та, своєю чергою, адаптував для опери сюжет однойменної новели Ж. Лафорга зі збірки «Легендарні чесноти» («Moralités légendaires», 1886)²⁵⁷. До іншої новели із цієї ж збірки – «Lohengrin, fils de Parsifal» – у 1983 році звертається і С. Шарріно, який сам створює лібрето італійською мовою за лафоргівським текстом.

Ключем до розуміння лафоргівської іронії у новелі «Lohengrin, fils de Parsifal» стає епіграф, у якості якого поет використовує цитату із вірша у прозі А. Рембо «Сезон у пеклі»: «Скільки нічних годин я провела в чуванні, схилившись над коханим його тілом, повитим у сон, гадаючи, чому він так прагне втекти від дійсності»²⁵⁸ (переклад М. Н. Москаленка²⁵⁹). У лафоргівській новелі дія розгортається навколо конфлікту цнотливого Лоенгріна та хтивої Ельзи, що бажає плотського кохання. Використовуючи новелу Ж. Лафорга в якості основи для лібрето, С. Шарріно трансформує її, порушуючи хронологічну послідовність подій, нівелює ефект пародійності та виводить на перший план Ельзу, у просторі свідомості якої і розгортаються події цього «дійства».

С. Шарріно визначає жанр «Lohengrin» як «невидиме дійство» (*azione invisibile*) для соліста, інструментів та голосів. У цьому можна простежити генетичний зв'язок із двома жанрами італійського барокового музичного

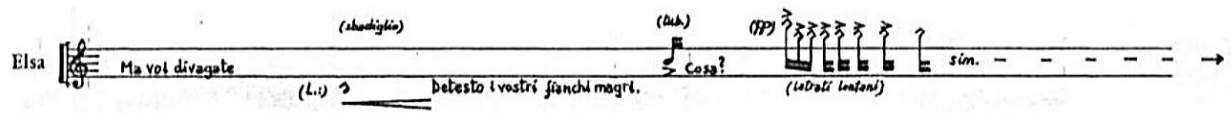
²⁵⁷ За цією ж новелою Ж. Лафорга на початку 1990-х років С. Шарріно створив одноактну оперу «Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда»).

²⁵⁸ «Une Saison en Enfer», IV. *Délires*: I. *Vierge folle. L'époux infernal* (IV. *Марення: I. Безумна дівка. Інfernальний муж*): «A côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité». Цит. за: Rimbaud A. *Une saison en enfer*. Alliance typographique (M. J. Poot), 1873. 53 р.

²⁵⁹ М. Н. Москаленко (1948–2006) – український перекладач, історик та теоретик перекладу.

театру: *azione sacra* («священне дійство», альтернативна назва *azione sepolcrale*), тобто жанром музично-театральних творів XVII – початку XVIII століття на релігійну тематику, та *azione teatrale* (альтернативна назва *azione sceica*), тобто жанром одноактної опери XVII–XVIII століть. Слово *invisibile* у даному жанровому визначенні може сприйматися як своєрідна антономасія – літературний троп, пов’язаний із заміною назви об’єкту на його суттєву характеристику та такий, що резонує із сакральною заборонаю згадки всує імені божества та, відповідно, таємницею імені Лоенгріну. Якщо припустити, що у даному випадку умовній заміні або витісненню підлягає слово «музичне» («невидиме» у даному контексті може бути трактоване як «виключно аудіальне»), то виникає ще одна кореляція, цього разу – із авторським жанровим визначенням *azione musicale*, яке Л. Беріо застосовував стосовно своїх музично-театральних творів («Un Re in ascolto», «Outis», «Cronaca del Luogo» та інших).

Пародію на легендарний сюжет, запропоновану Ж. Лафоргом, С. Шарріно перетворює на своєрідний психоаналітичний етюд. У партитурі твору задекларовано наявність двох персонажів (власне Ельзи та Лоенгріну), проте їх партії має виконувати одна акторка (*unica attrice*). Втім, окремий рядок у партитурі відведено виключно Ельзі, тоді як партія Лоенгріна, що з’являється епізодично як її *alter ego*, нотована на рядку Ельзи.



Нотний приклад 16. С. Шарріно. «Lohengrin».

Друга сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи, репліки Ельзи та Лоенгріна).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

Нотація, яку використовує С. Шарріно у оркестровій партитурі «Lohengrin», є покажчиком ряду аспектів творчого методу композитора та, як і у більшості творів композитора, переважно є детермінованою

(класифікація О. Дубинець), тобто такою, що передбачає стабільне співвідношення між її компонентами та неможливість їх довільного або приблизного трактування [47, с. 18]. Специфіка нотації, а також засоби її реалізації відображені композитором у додатку «*Simboli e avvertenze*» («Символи та попередження»), що містить коментарі трьома мовами (італійською, англійською та німецькою). До загальних позначень («*Generali*») композитор відносить поступове збільшення звучності за максимально можливої при реальному звуковидобуванні відсутності атаки звуку (*crescendo dal nulla*) з подальшим її зменшенням, що сягає нульового звучання (*diminuendo fino al nulla*). Графічно даний прийом зображується загальноприйнятими символами *crescendo* та *diminuendo* із позначкою «нуль» на початку або кінці.

С. Шарріно диференціює нотацію для різних інструментів та груп (флейта, гобой, кларнет, фагот, мідні духові та струнні інструменти), спираючись на специфіку звуковидобування. Усі введені композитором позначення, що доповнюють традиційну нотацію, відображають той чи інший прийом гри, детально ним розшифрований. Для партії гобоя С. Шарріно обмежується графічним позначенням аппікатури окремих акордів.

Виконавиці, що втілює образ Ельзи-Лоенгріна, доводиться мати справу переважно із недетермінованою нотацією. Нотний рядок, на якому викладено партію Ельзи, попри наявність скрипкового ключа представлений у вигляді двох ліній, що умовно окреслюють нотний стан та позначають приблизну висоту звучання. Ритмічна структура вокальної партії також визначена досить умовно.

Здатність до трансформацій та багатофункціональність закладена у складі інструментального ансамблю: про це свідчить і широкий спектр ударних інструментів, призначених для одного виконавця (античні тарілочки, або кроталі, використовуваний діапазон яких обмежений трьома звуками²⁶⁰ g^3 ,

²⁶⁰ У тексті даного дослідження для позначення звуків за допомогою літер використовується система нотації Г. Гельмгольца (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821–1894).

a^3, c^3 ; дзвони f, g, a, c ; литавра із перевернутою тарілкою; ластра; великий там-там; великий барабан із максимальним діаметром), і виписані у партитури зміни родових інструментів (флейта – на флейту in Sol, кларнет in B – на кларнет in A), і використання сурдини «*wa wa*» для тромбона та труби.

За своєю структурою «Lohengrin» складається із «Прологу через відчинене вікно», чотирьох сцен та Епілогу, що слідують без перерви. Важливим символом видається образ вікна у Пролозі «невидимого дійства». Лінгвіст В. Н. Топоров, послідовник структуралістського методу К. Леві-Строса, характеризує вікно як «важливий міфопоетичний символ, який реалізує такі семантичні опозиції, як зовнішній – внутрішній та видимий – невидимий і сформоване на їх основі протиставлення відкритості – укриття, відповідно небезпеки (ризик) – безпеки (надійності)» [127, с. 752]. За Х. Керлотом²⁶¹, автором «Словника символів», вікно символізує свідомість. Також образ відкритого вікна як своєрідного порталу, посередника між зовнішнім та внутрішнім світами, є одним із прийомів живопису²⁶².

Якщо на полотнах художників вікно часто виконує функцію джерела світла, то у пролозі шаррінівського «Lohengrin»'у – це джерело звуків, що одночасно дає уявлення про пейзаж «невидимого дійства», визначає його психоемоційне забарвлення та фокусує увагу на звуковій перспективі. Перед слухачем, що здатний належним чином налаштувати свій слух, розгортається звуковий ландшафт, наповнений безліччю деталей.

За структурою Пролог можна умовно поділити на два розділи: у першому задіяні усі інструменти ансамблю, у той час як другий характеризується раптовим затишшям. На зміну звуковій щільності приходить прозорість фактури та чітко вловиме розділення на три звукові пласти,

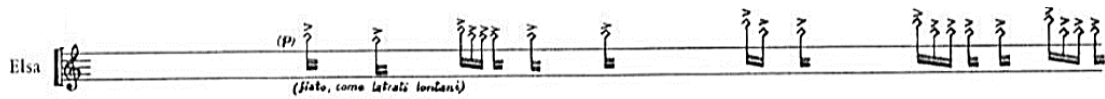
²⁶¹ Див.: Керлот Х. Э. Словарь символов / перевод Н. Богун, Ю. Данько, С. Козунина, В. Курганский. Москва : Рефл-бук, 1994. 602 с.

²⁶² Згадаємо у даному зв'язку роботи К. Д. Фрідріха («Жінка у вікна», 1822; «Вікно із видом на парк», 1837), на яких мальовничий пейзаж за вікном протиставлений стриманому аскетичному інтер'єру, М. Шагала («Париж з вікна»; «Вікно у селі», 1915; «Вікно до саду», 1917), у якого зовнішнє та внутрішнє по відношенню до головного концепту – «дому» – стають нероздільними, А. Матісса («Вид з вікна. Танжер», 1913) тощо.

що з'являються поступово, на зразок вступу голосів фугато. Першим з'являється педаль, роль якої відведена двом скрипкам та альту, що безперервно тремолують у динаміці *pppp*: це та сама «дзвінка тиша», що концентрує на собі дещо розпорошену досі увагу слухача. Показовою з точки зору уваги до виконавських нюансів є запропонована С. Шарріно диференціація тремоло, виконуваних струнні інструменти. Так, згідно композиторських ремарок, що додатково розшифровують наявні у партитурі графічні позначення, тремоло першої скрипки (флажолет) має бути дуже швидким, «щільним» (*tremolo serratissimo*), тремоло другої скрипки – звичайним (*tremolo normale*), а тремоло альту – повільним, «широким» (*tremolo largo*). Звуковий ландшафт Прологу доповнюють короткі, розмірені, позначені авторською ремаркою *placidamente*²⁶³ вкраплення тремоло віолончелі, що складають другий звуковий пласт та нагадують звучання нічних цикад. Зрештою, третій звуковий пласт представлений партією Ельзи. Втім, у Пролозі важко ідентифікувати виконавицю як репрезентантку власне образу головної героїні. Її партія, що у даному епізоді складається із коротких звуків видиху на голосні «U» та «O» та позначена ремаркою «як далекий гавкіт» (*fiato, come latrati lontani*), сприймається як частина звукового ландшафту. Диференціація голосних, на які здійснюється видих, у поєднанні із градацією динамічних відтінків (*pp – p – mp*) та умовною дворівневою звуковисотністю, створює просторовий ефект: звуку «U» відповідає динамічне позначення *pp* та ремарка «більш далекий» (*più lontani*), а звуку «O» – динамічне позначення *pp* та ремарка «ближче» (*più vicino*), що досить природньо і з точки зору фонетичного утворення голосних звуків (звук «U» більш закритий, ніж звук «O»). У результаті перед слухачем, що відповідним чином налаштував свій слух, виникає майже відчутний на чуттєвому рівні образ локусу, де розгортатиметься подальше «невидиме дійство»: через «відкрите вікно» до нього доливають шуми нічного узбережжя, пориви

²⁶³ *Placidamente* – іт. тихо, спокійно.

вітру, далекі дзвони, крики нічних птахів, а далі – раптове затишшя, заколисуюче стрекотіння цикад та віддалений собачий гавкіт.

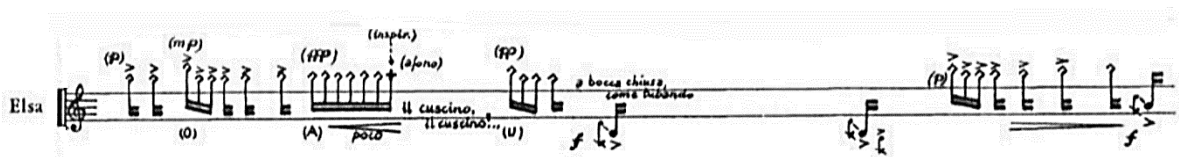


Нотний приклад 17. С. Шарріно. «Lohengrin».

Пролог (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

У момент наскрізного переходу від Прологу до Першої сцени у партії Ельзи вперше з'являється вербальний компонент. Після невеликого *crescendo* видихів на новому голосному звуці «А», що завершується беззвучним вдихом, героїня пошепки промовляє своє перше слово: «Подушка, подушка!..» (*Il cuscino, il cuscino!*).



Нотний приклад 18. С. Шарріно. «Lohengrin».

Перша сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

Згідно ремарки, наведеної у лібрето, дія Першої сцени розгортається на весільній віллі, безкоштовно наданій молодцям Міністерством культу. Вже з першої сцени знаходить прояв поліфункціональність вокальної партії, яка потребує від її виконавиці одночасного вибудовування діалогу двох персонажів (розгорнуті репліки Ельзи, що намагається звабити Лоенгріна, та його короткі холодні відповіді) та продовження моделювання звукового ландшафту засобами розширених вокальних технік. Далекий «гавкіт» видихів на голосних «U» та «O» доповнюється звуками ковтання із закритим ротом (*a bocca chiusa, come bibando*) на різній висоті, імітуванням голосу горлиці (*il verso d'una tortora*) за допомогою кластеру приголосних «kr».



Нотний приклад 19. С. Шарріно. «Lohengrin».
Перша сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи).
Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

Друга, Третя (ремарка «Невмолимий та божественний повний місяць перед вічним морем прекрасних вечорів») та Четверта сцени змінюють одна одну майже непомітно для слухача, і лише Епілог дивує своєю раптовою вокальною «чистотою»: у партії Ельзи звучить одноголосна мелодія «Campane delle belle domeniche» («Дзвони прекрасних неділь»), ніби повернення від божевілля пристрастей до дитячої цноти.

Однією із перших виконавиць шаррінівського «Lohengrin»'у стала італійська співачка, акторка та композиторка Дейзі Луміні (Daisy Lumini, 1936–1993²⁶⁴), творчий шлях якої був тісно пов'язаний із творчістю С. Шарріно та на неординарній постаті якої слід зупинитися детальніше.

У наш час шлях музиканта до реалізації власного виконавського потенціалу дуже часто не обмежується рамками обраного на початку кар'єри художнього напрямку. Втім, якщо сфера діяльності, передбачена академічною музичною освітою, виявляється для митця завузькою, це зовсім не означає безповоротного відходу від неї. Саме таким прикладом характерної для ХХ століття непередбачуваності творчих шляхів виконавця стало життя Д. Луміні. Розпочавши свій творчий шлях із академічної музичної освіти, співачка майже півтора десятиліття свого життя присвятила естрадній музиці, фольклору та виставам у естетиці «бідного театру». Втім, накопичений роками різноплановий виконавський бекграунд дав їй можливість повернутися до виконання академічної поставангардної музики з необхідним для цього виконавським «багажем» специфічних прийомів та навичок. Можливо, саме

²⁶⁴ 18 серпня 1993 року, на піку кар'єри, у день свого п'ятидесятисемиріччя Дейзі Луміні разом з її другим чоловіком, актором Тіно Скірінці (Tino Schirinzi, 1934–1993), покінчила життя самогубством, зістрибнувши з тридцятиметрового віадуку поблизу Барберіно-ді-Муджелло (Barberino di Mugello). Вважають, що причиною самогубства подружжя стала невиліковна хвороба Тіно Скірінці [213].

унікальний виконавський досвід Д. Луміні став причиною її плідної співпраці з італійськими композиторами кінця ХХ століття, серед яких особливе місце зайняв її молодший сучасник С. Шарріно. Хоча творчість Д. Луміні являє собою індивідуальний випадок, стратегії формування її виконавського досвіду видаються симптоматичними для сучасної музичної практики.

Неординарна творча постать Д. Луміні отримала певний, хоч і не дуже потужний резонанс у європейській пресі, яка за майже тотальної відсутності інформації щодо життєвого та творчого шляху співачки українською мовою може вважатися важливим фактологічним джерелом²⁶⁵. Значну історичну цінність має біографічний нарис «Daisy e la musica. Una grande e tragica storia» (2019) К'яри Феррарі [192], заснований на спогадах першого чоловіка Д. Луміні, актора Б. К'єрічі (Berpe Chierici). Творчість Дейзі Луміні згадується у статті Якопо Томатіса «Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-Songwriters in Italy» (збірка статей «The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place», 2016) [212] та у його ж монографії «Storia culturale della canzone italiana» (2019) [252]. У ракурсі уваги дослідника опиняється творчість Д. Луміні як авторки-виконавиці естрадних пісень, у той час як її потужний внесок до практики інтерпретації італійської музики поставангарду залишається не висвітленим.

Д. Луміні була старша за С. Шарріно, вона народилася у 1936 році у Флоренції. Дочка обдарованого художника В. Луміні (Vasco Lumini) пройшла шлях від випускниці консерваторії до естрадної зірки та співачки кабаре, від виконавиці середньовічного фольклору до інтерпретаторки сучасної академічної музики. Музичну освіту Д. Луміні отримала у Флорентійській консерваторії імені Луїджі Керубіні (Conservatorio Luigi Cherubini) як піаністка та композиторка. Після закінчення навчання батьки пророкували їй розмірене життя заможної флорентійської пані, але майбутня

²⁶⁵ Єдиним російськомовним джерелом, у якому вдалося віднайти згадку про Д. Луміні, є мемуари російської філологині та перекладачки Ю. Добровольської «Жизнь спустя» («Життя потому»), видані у 2006 році. Авторка згадує свою зустріч з Д. Луміні, що відбулася у 1970-ті роки у Харкові під час візиту італійської делегації з міста-побратима Болоньї, у межах якого відбувся концерт співачки [42].

співачка обрала для себе шлях естрадної виконавиці. Наприкінці 1950-х років Д. Луміні переїхала до Риму, де розпочала кар'єру авторки та виконавиці популярних пісень. Я. Томатіс, автор статті «Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-Songwriters in Italy» (2016) [212], згадує її ім'я серед перших італійських *cantautriche* – авторок-виконавиць естрадних пісень, розквіт мистецтва яких припав на 1960-ті роки. Втім, Д. Луміні пише музику не лише для власного виконання. Її перший сингл «Whisky» (Italdisc MH 351, 1959), створений у співавторстві з А. Альберіні (Aldo Alberini), набув популярності завдяки інтерпретації популярної італійської співачки М. Мадзіні (Mina Mazzini), яка виконала пісню у художньому фільмі «Urlatori alla sbarra» («Крикуни перед судом», режисер Л. Фульчі, 1960).

Саме у цей час починає формуватися індивідуальний виконавський стиль Д. Луміні, для якого характерні максимальне використання тембрових можливостей голосу, тонка градація емоційних відтінків та увага до вербального тексту. Співачка також охоче послуговувалася розширеними виконавськими засобами. Однією з улюблених технік співачки був свист – поширений кабаре́тний прийом виконання мелодій, через майстерне володіння яким вона навіть отримала прізвисько «флорентійський соловейко» («*l'usignolo di Firenze*»). Серед її виконавських робіт даного періоду знаходимо партію свисту із саундтреку до дебютного кінофільму італійської кінорежисерки Л. Вертмюллер (Lina Wertmüller) «I basilischi» («Ящірки», 1963), яку співачка виконала за запрошенням Е. Морріконе (Ennio Morricone), що був автором музики до стрічки.

У 1960-х роках Д. Луміні також набуває музично-театрального досвіду завдяки роботі у міланському *Derby Club Cabaret*, очолюваному Дж. Бонджованні (Gianni Bongiovanni). У той самий час успіхом співачки починають цікавитися італійські партнери американської звукозаписувальної компанії *RCA* (Radio Corporation of America), за підтримки якої вона у 1959–

1963 роках випускає декілька успішних синглів та альбомів²⁶⁶, а також гастролює у США та Європі.

Поворотним моментом на творчому шляху Д. Луміні стало знайомство з актором Б. К'єрічі (Верре Chierici, 1937), що згодом став її першим чоловіком. Спілкування Д. Луміні та Б. К'єрічі поклато початок новому, «фольклорному» періоду творчості співачки. Співачку захоплює естетика італійських народних пісень, які побутували у родині її чоловіка. Розпочинаються роки польових етномузикологічних досліджень та кропіткої праці у бібліотеці консерваторії Санта-Чечилія (Conservatorio Santa Cecilia), які Б. К'єрічі у своїх спогадах влучно називає «музичною палеонтологією» («la paleontologia musicale») [192]. У цей час Д. Луміні плідно спілкується з професором етномузикології Д. Карпітеллою (Diego Carpitella) та знавцем фольклору, композитором П. Сассу (Pietro Sassu). Сценічним втіленням результатів етномузикознавчих досліджень Д. Луміні стали спільні з Б. К'єрічі музичні вистави у естетиці «бідного театру» на матеріалі тосканських та п'ємонтських пісень XV–XIX століть. Також співачка випустила альбом «Пісні менестрелів» («I canti dei menestrelli», 1973) на тексти XII–XIV століть, що отримав схвальний відгук від італійського мідієвіста Дж. Контіні (Gianfranco Contini).

У результаті етномузикознавчої діяльності Д. Луміні коло її спілкування поповнилося рядом музикантів, що так чи інакше були пов'язані із консерваторією Санта-Чечилія. Серед них були диригент Дж. Джельметті (Gianluigi Gelmetti), композитори Ф. Манніно (Franco Mannino) та Д. Гуаччеро (Domenico Guaccero). Можна припустити, що саме їх професійна

²⁶⁶*Lasciarsi / Whisky*, RCA Camden, CP 21 (1959);
Cu-cu-ru-cu-cu paloma / Le rifici, RCA Camden, CP 39 (1959);
Forte forte / Notte lunga notte, RCA Camden, CP 54 (1959);
Sub-Amore / A. A. A. Attenzione, RCA Camden, CP 62 (1960);
Forte Forte, RCA Camden, CP 54 (1960);
Le Fric / Le Grisbi, RCA Camden, CP 64 (1960);
Glissons, RCA Victor, PM 3093 (1961);
Il Gabbiano, RCA Camden, CP 106 (1961);
Tra Poche Ore / Teneramente T'Amo, RCA, PM 3004, PM 3004 (1961);
Femmine D'state, RCA Italiana, PM 3206 (1963).

зацікавленість у співакці з надзвичайно широким та різноплановим виконавським досвідом відіграла ключову роль у поступовому поверненні Д. Луміні до академічного музичного середовища. Ще у 1973 році, занурена у власні музично-етнографічні пошуки, співачка виконала партію Мадам Royale (мецо-сопрано) у історично-пасторальній комічній опері Ф. Манніно «Il diavolo in giardino» («Диявол у саду», 1963).

Д. Луміні також довелося вийти на велику сцену театру Alla Scala. У 1982 році співачку було запрошено взяти участь у міланській прем'єрі опери «Правдива історія» («La vera storia») ²⁶⁷ Л. Беріо. У опері, що є творчим переосмисленням «Трубадура» Дж. Верді, вона виконала роль другого *cantastorie*, тобто одного з оповідачів, що у окремих баладах описують та коментують події.

У операх Ф. Манніно та Л. Беріо роль, відведена Д. Луміні, була хоч і важливою, проте все ж другорядною. Співачка не стала для Л. Беріо другою Кеті Берберян (Cathy Berberian), його «голосом», інструментом, що був здатним реалізувати будь-які творчі експерименти композитора. Проте від початку 1980-х років творча доля Д. Луміні була тісно пов'язаною з іншим представником італійського музичного поставангарду. У першій половині 1980-х років прем'єри майже усіх найважливіших вокальних творів С. Шарріно не обійшлися без участі співачки. Творча співпраця Д. Луміні та С. Шарріно розпочалася у 1981 році та була надзвичайно плідною від самого початку. Протягом семи місяців, із травня по грудень 1981 року, у різних містах Італії відбулися прем'єри п'яти творів композитора, у яких співачка виконала сольну вокальну партію ²⁶⁸.

²⁶⁷ Вистава відбулася 9 березня 1982 року у театрі Alla Scala.

²⁶⁸ 28 травня 1981 року – «Efebo con radio» для голосу та оркестру (фестиваль «Maggio Musicale Fiorentino», Флоренція);

31 травня 1981 року – «Canto degli specchi» для голосу та фортепіано («Amici della Musica», Перуджа);

2 вересня 1981 року – «La voce dell'inferno» для магнітної плівки («RAI Radio 2», Рим);

20 листопада 1981 року – п'ять сцен з опери «Cailles en sarcophage» для голосу та інструментів («Musica nel nostro tempo», Мілан);

11 грудня 1981 року – «Vanitas» для голосу, віолончелі та фортепіано («Piccola Scala», Мілан).

Важливим етапом творчої співпраці композитора та співачки стала прем'єра другої редакції²⁶⁹ опери «Lohengrin» С. Шарріно, що була виконана на замовлення радіокомпанії RAI (Radiotelevisione Italiana), поповнивши солідну колекцію шаррінівської «музики для радіо». Прем'єра твору відбулася 15 вересня 1984 року у Катандзаро²⁷⁰. Цього ж року радіоверсія опери²⁷¹ отримала почесну міжнародну нагороду «Prix Italia», запроваджену RAI.

Головним джерелом натхнення С. Шарріно у «невидимому дійстві» стає унікальний голос співачки, добре вивчений композитором під час попередньої співпраці, що постає тут у найрізноманітніших амплуа. Мимоволі у цьому зв'язку на думку спадає вищезгаданий творчий тандем Л. Беріо та його дружини, співачки К. Барберян, чий виконавський діапазон, який, за словами А. Росса, «включав все, від примітивного гарчання до чистого янгольського тембру» [119], суттєво вплинув на реконструкцію мистецтва співу, представлену у творчості Л. Беріо.

У опері «Lohengrin» С. Шарріно задіє широкі можливості голосу виконавиці. Інтонційний словник партії співачки складається із розмовного речитативу (*parlare*, що передбачає промовляння прозового тексту у різних регістрах від імені Ельзи, Лоенґріну, а також *le voci* – нонперсоніфікованих голосів, що вигукують ім'я Ельзи), вокального інтонування (*cantare*), що з'являється наприкінці твору, та широкого спектру спеціальних виконавських прийомів, використання яких у музичному тексті, за Р. Бартом [11], повертає вокальному голосу його «зерно», тобто тілесну матеріальність. Перш за все, це різноманітні звуки, пов'язані з диханням, специфіку виконання яких композитор позначає за допомогою розгорнутих ремарок. Серед найчастіше повторюваних прийомів – видих на голосні «U», «O» та «A», вдих

²⁶⁹ Прем'єра першої редакції твору відбулася 15 січня 1983 року у Piccola Scala (Мілан). Головну партію виконала Г. Бартоломеї (Gabriella Bartolomei).

²⁷⁰ Склад виконавців: акторка – Дейзі Луміні (Daisy Lumini), тенор – Бруно Лазаретті (Bruno Lazzaretti), баритон – Джанкарло Монтанаро (Giancarlo Montanaro), бас – Франческо Рута (Francesco Ruta), інструментальний ансамбль «Musica d'Oggi», диригент – Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), режисер – П'єр'Аллі (Pier'Alli).

²⁷¹ Ricordi CD CRMCD 1001.

(*inspirare*), задихання (*sussulto*), збуджені зітхання (*agitati sospiri*) тощо. Окрему групу складають звукові прояви емоційних станів людини. Їх діапазон простягається від сміху (*singhiozzi*) через напад дитячого плачу (*scoppio di pianto infantile*) до ридання (*ride*). Серед творчих завдань, що стоять перед виконавицею, є навіть втілення невизначеної емоції – «незрозуміло, плач чи сміх, але схоже на жорстокий гавкіт» (*se pianto o riso è incerto, ma come un latrato violento*). Частина інтонаційного словника виконавиці складають вербально неоформлені звуки, яких у традиційному вокальному інтонуванні прийнято уникати: кашель (*colpi di tosse*), писк (*pigolio*), позіхання (*sbadiglio*), хрип (*rantolo*) тощо. Більше того, композитор використовує артикуляційний апарат співачки як джерело специфічних звукових ефектів, серед яких – брязкання зубами (*batter di denti*), відкривання губ (*schiodendo le labra*) та пересування слини у роті (*saliva tra denti e labbra*)²⁷². Інструментами співачки стають не лише її голосові зв'язки, а й безпосередньо рот, губи, зуби, слина, гортань. Втім, подібна «фізіологічність» звукової тканини твору не викликає у слухача почуття відрази. Надзвичайно важливу роль у даному випадку відіграє категорія виконавського смаку, що дозволяє співачці повною мірою виявляти «тілесність» свого голосу, залишаючись у межах естетичного звучання.

Нотний приклад 20. С. Шарріно. «Lohengrin».

Друга сцена (фрагмент партитури, партія Ельзи, пересування слини у роті).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

У опері «Lohengrin» С. Шарріно використовує голос як інструмент, за допомогою якого формується просторовий ландшафт твору та його звукове наповнення: імітується «голос горлиці» (*il verso d'una tortora*, кластер

²⁷² У зв'язку зі специфікою інтонаційного словника, партія Ельзи-Лоенгріна передбачає ампліфікацію за допомогою мікрофонів.

приголосних «kr»), «віддалене гавкання» (*come latrati lontani*), «далекій галоп» (*un galoppo lontano*). Показово, що композитор о часто замість позначень динамічних градацій оперує просторовими поняттями (*più lontani* – «далі», *più vicino* – «ближче»).

Вокальне інтонування із фіксованою звуковисотністю (*cantare*) з'являється лише у Епілозі твору («*Campane delle belle domeniche*»). Втім, навіть тут голос Д. Луміні імітує звучання церковних дзвонів; цьому сприяють інтонаційна опора на фрагмент пентатонічного звукоряду (*as – b – c – es*), силабічна структура рядка та фонетичні компоненти тексту (переважання дзвінків приголосних та подвоєння фонему «l»). Алюзія дзвонів як символу катарсичного очищення маркує собою вихід із замкненої на внутрішньому монолозі свідомості Ельзи до надособистісного простору.



Нотний приклад 21. С. Шарріно. «Lohengrin».

Епілог (фрагмент партитури, партія Ельзи).

Copyright © 1984 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A, Milano

«Ці звуки – вже театр. Вони не потребують ані ілюстрації, ані наділення образом; вони мають власний образ»²⁷³, – пише С. Шарріно у передмові до другого видання опери «Lohengrin» [243]. Дійсно, досвід творчої взаємодії зі співачкою, що володіє надзвичайно широким спектром виконавських практик, дозволив композитору створити експериментальну оперу. Творча зустріч С. Шарріно та Д. Луміні виявилася доленосною та взаємокорисною: композитор отримав імпульс до подальших творчих експериментів, а співачка – визнання як інтерпретаторка авангардної музики.

Феномен творчості Д. Луміні полягає не стільки у широті виконавських інтересів співачки та наявності у її виконавському арсеналі різноманітних технік, скільки у її здатності консолідувати досвід різних, часто на перший

²⁷³ «Questi suoni sono già teatro» [243].

погляд несумісних виконавських практик та використовувати його для вирішення конкретних творчих задач, серед яких – першопрочитання творів італійських композиторів кінця XX століття. Вершиною реалізації виконавського потенціалу співачки стали інтерпретації експериментальних творів С. Шарріно, що досі залишаються репертуарними багато в чому завдяки побудованій завдяки Д. Луміні виконавській моделі. Взаємоінтеграцію численних та різноманітних інтонаційних практик можна вважати симптоматичною рисою виконавського мистецтва XX та XXI століть.

2.3. У пошуках «залишкових смислів»: опера «*Luci mie traditrici*» (1998)

У контексті сучасного музичного мистецтва проблема репрезентації минулого за допомогою цитування текстів попередніх епох видається досить актуальною. Цитата може визначати специфіку структурування композиції, бути основою естетично-стильового діалогу, засобом формотворення та навіть виразником драматургічної концепції всього твору. Засади поєднання «свого» та «чужого» тексту у творчості С. Шарріно певною мірою були розглянуті у попередніх розділах даного дослідження. Втім, принципи функціонування цитованого тексту у шаррінівській опері «*Luci mie traditrici*» («Моє зрадливе світло», 1998), яка являє собою приклад інтегрування музичного тексту доби Ренесансу до тексту сучасного музично-сценічного твору, заслуговують на окрему увагу.

Розпочинаючи власні роздуми, не можна уникнути згадки про вже існуючі наукові праці, присвячені даному твору. Так, детальний аналіз опери С. Шарріно «*Luci mie traditrici*» належить К. Гай²⁷⁴ (Carola Gay), авторці дипломної роботи «*Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: *Luci mie traditrici* e *Lohengrin*» (2005, Міланський*

²⁷⁴ Саме К. Гай була однією з перших виконавиць вокальної партії у музиці до лялькової опери «*Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria*» («Жахлива і страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), що за сюжетом перегукується з оперою «*Luci mie traditrici*».

університет) [189]. У фокусі уваги дослідниці знаходиться специфіка драматургії та вокальних партій твору, у той час як цитування «чужого» тексту розглянуто досить побіжно. Натомість, зазначеної проблематики торкається магістерська дисертація Л. Іванкович (Lovorka Ivanković) «Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber»²⁷⁵ (2013, Університет музики і театру Граца, Австрія), у якій розглядається сприйняття та творче переосмислення музики, створеної близько 1600 року, зокрема, мадригалів К. Джезуальдо, у творчості С. Шарріно та його старшого сучасника, швейцарського композитора К. Губера (Klaus Huber, 1924–2017) [201]. Опера «Luci mie traditrici» не є матеріалом вищеназваного дослідження, проте згадується у роботі як яскравий приклад зацікавлення С. Шарріно музикою доби Відродження. Втім, метаморфози цитованого в опері ренесансного матеріалу залишаються не розглянутими.

Опера у двох актах «Luci mie traditrici» була створена С. Шарріно на власне лібрето у 1998 році²⁷⁶. Як неодноразово підкреслюють дослідники, зокрема Дж. Юдіка (Giovanni Iudica) у статті «The “Gesualdo case” in Contemporary Melodrama»²⁷⁷ [200], в основу сюжету твору мала бути покладена трагічна історія життя та кохання італійського композитора доби Відродження Карло Джезуальдо, князя да Венози (Carlo Gesualdo da Venosa, c. 1566–1613) [200, с. 167]. Митець, якого швейцарський музикознавець К. Неф (Karl Nef) характеризує як «романтика та експресіоніста XVI століття»

²⁷⁵ «Стара музика у новій музиці. Дослідження сприйняття музики близько 1600 року Сальваторе Шарріно та Клаусом Губером» [201].

²⁷⁶ Найважливіші постановки опери «Luci mie traditrici»:

1998 – Шветцингенський фестиваль (Баден-Вюртемберг, Німеччина, світова прем'єра);

2001 – Королівський оперний театр «Ла Монне» (Брюссель, Бельгія), фестиваль Лінкольн-центру (Нью-Йорк, США);

2006 – фестиваль «Варшавська осінь» (Варшава, Польща);

2008 – Зальцбургський фестиваль (Зальцбург, Німеччина);

2010 – Фестиваль сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія);

2011 – Франкфуртська оперний театр (Франкфурт, Німеччина);

2016 – Берлінська державна опера (Берлін, Німеччина);

2019 – театр «La Fenice» (Венеція, Італія);

2020 – Штутгартський державний театр (Штутгарт, Німеччина).

²⁷⁷ «Випадок Джезуальдо» в сучасній мелодрамі» [200].

[99, с. 97], відомий у світі як автор оригінальних хроматичних п'яти- та шестиголосних мадригалів. Згідно з думкою Н. Герасимової-Персидської, традиційне коло образів мадригалів К. Джезуальдо можна визначити як «муки кохання» [26]. Імовірно, причиною такої образної спрямованості творчості композитора послугували обставини його особистого життя.

Дослідник життя та творчості да Венози Л. Б'янкони (Lorenzo Bianconi), автор присвяченої композитору статті у «Новому музичному словнику Гроува» («The New Grove Dictionary of Music and Musicians») [177], зазначає, що у 1586 році, у двадцятирічному віці, К. Джезуальдо одружується на власній двоюрідній сестрі, донні Марії д'Авалос (Maria d'Avalos), двадцятип'ятирічній красуні, на той час – вже двічі вдові та матері сімох дітей. Цей шлюб, що тривав не більше чотирьох років, закінчився трагічно та криваво: дізнавшись про те, що Марія зрадила йому з другом сім'ї Фабріціо Карафою (Fabrizio Carafa), герцогом Андрії, Джезуальдо, послуговуючись законами честі того часу, наказує своїм слугам вбити дружину та її коханця. Хоча, скоріш за все, шлюб да Венози був обумовлений династичними причинами, а жорстока розплата – даниною суспільній думці, історія кохання Джезуальдо та Марії з часом перетворилася на захоплюючу легенду про прекрасну, але трагічну пристрасть, зраду та помсту. Саме ця легенда стала сюжетною канвою опери С. Шарріно «Luci mie traditrici».

Основою інтонаційного словника шаррінівського твору мав стати один із хроматичних мадригалів К. Джезуальдо²⁷⁸, а головним персонажем – сам князь да Веноза, проте цього не сталося. За свідченням Дж. Юдіки, С. Шарріно пояснює відмову від початкового задуму появою опери «Джезуальдо» А. Шнітке на лібрето Р. Блетшахера (Richard Max Josef

²⁷⁸ Хроматичні мадригали К. Джезуальдо були використані С. Шарріно у подальшій творчості. Серед творчого доробку композитора – вже згадувана музика до лялькової опери «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Жахлива і страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), інструментальні обробки трьох мадригалів К. Джезуальдо, об'єднані у цикл «Le Voci Sottovetro» («Голоси під склом», 1999), та твір для інструментального ансамблю «Gesualdo senza parole» («Джезуальдо без слів», 2013). Інтонаційну основу вищезазначених творів складають елементи музичного тексту мадригалів К. Джезуальдо, творчо переосмислені С. Шарріно.

Vletschacher), прем'єра якої відбулася у 1995 році у Віденській опері під орудою М. Ростроповича [200, с. 167].

Звернення до одних й тих самих сюжетів є досить типовим для мистецтва (згадаємо «вічні сюжети», пов'язані з іменами Ромео та Джульєтти, Дон Кіхота, Дон Жуана тощо, та їх численні музичні репрезентації). Втім, вірогідно, бажання уникнути гіпотетичного порівняння із твором А. Шнітке змусило С. Шарріно відмовитися від акцентованої біографічності опери та вивести на авансцену не історичну особистість, а узагальнений персонаж. У якості основи для лібрето композитор обрав п'єсу італійського драматурга XVII століття Дж. А. Чіконьїні (Giacinto Andrea Cicognini) «Зрада заради честі» («Il Tradimento per l'onore»), сюжет якої майже буквально повторює трагічний епізод з життя князя да Венози.

Дж. А. Чіконьїні (1606–1660) був досить відомим драматургом італійського сейченко та автором майже п'ятдесяти п'єс. Серед джерел його творчості філолог та перекладач І. Голєніщєв-Кутузов називає твори іспанських драматургів Кальдерона²⁷⁹, Тірсо де Моліна²⁸⁰, Зоррілья²⁸¹ та Вільєгаса²⁸², а також італійську новелу доби Ренесансу [27, с. 320]. З часом забута й відроджена лише наприкінці XIX століття, творчість Дж. А. Чіконьїні за його життя та певний час потому була досить популярною як в Італії, так і у інших країнах Європи. Так, трагедія «Il Tradimento per l'onore» («Зрада заради честі», альтернативна назва – «Il vendicatore punito», тобто «Покараний месник»), видана у 1664 році у Римі після смерті драматурга, вже наприкінці

²⁷⁹ Педро Кальдерон де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) – іспанський священик, поет та драматург.

²⁸⁰ Тірсо де Моліна (Tirso de Molina, справжнє ім'я: Gabriel Téllez, 1579–1648) – іспанський драматург, доктор богослов'я та офіційний історіограф католицького ордену мерседаріїв.

²⁸¹ Франсіско де Рохас Зоррілья (Francisco de Rojas Zorrilla, 1607–1648) – іспанський драматург, автор трагічних та комічних п'єс.

²⁸² Франсіско Гомес де Кеведо і Сантібаньєс Вільєгас (Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez Villegas, 1580–1645) – іспанський поет та прозаїк доби бароко.

XVII – на початку XIX століть була перекладена багатьма мовами та ставилася на різних сценах²⁸³.

С. Шарріно віднаходить трагедію Дж. А. Чіконьїні «Il Tradimento per l'onore» та робить її основою власного лібрето. Він відмовляється від масштабної композиції п'єси, що складається із трьох актів та сорока шести сцен, у яких діють чотирнадцять головних та другорядних персонажів. Натомість, у опері лише вісім сцен, які складають дві дії, та стисле лібрето, в якому залишаються лише чотири персонажі з їх непростими стосунками (див. Додаток Д).

Головні герої драматичного твору, прототипами яких могли би послугувати Карло Джезуальдо та Марія д'Авалос, у опері «Luci mie traditrici» отримують метафоричні імена Герцога та Герцогині Маласпіна (*Il Malaspina* та *La Malaspina*)²⁸⁴, а коханець Фабріціо Карафа стає Гостем (*L'Osipite*). Разом зі Слугою (*Un Servo della casa*), що також таємно закоханий у Герцогиню, всі ці персонажі створюють об'ємний любовний багатокутник.

С. Шарріно, відмовляючись від цитування джезуальдівських мадригалів, все ж таки реалізує ідею включення до власного тексту зразка старовинної музики, обираючи для цього триголосну елегію французького композитора Клода Ле Жена²⁸⁵ на вірші поета Жилья Дюрана²⁸⁶ «Qu'est devenu ce bel œil» («Що сталося з очима, що мені в душу променіли?»)²⁸⁷, опубліковану у 1608 році [207]. Даний твір є яскравим зразком експериментів у царині взаємодії музики та поетичного тексту, які призвели до появи у творчості

²⁸³ До цієї жакливної, проте захоплюючої історії вбивства через ревності (щоправда, у дещо модифікованому вигляді) мали змогу долучитися навіть глядачі петровської доби: вільний переспів трагедії Дж. А. Чіконьїні російською мовою, що був виконаний невідомим автором та отримав жанрове визначення «комедія» й назву «Чесний зрадник, або Фрідеріко фон Поплей та Алоїзія, його дружина», розігрувала трупа німецьких акторів під керівництвом І. Кунста та О. Фюрста, запрошених до Росії Петром I у 1702 році [50, с. 26–31].

²⁸⁴ *Malaspina* перекладається з італійської мови як «Злий Шип».

²⁸⁵ Клод Ле Жен (Claude Le Jeune, 1528 або 1530–1600) – франко-фламандський композитор доби пізнього Відродження, один із ключових представників вокального стилю *musique mesurée à l'antique* та один із найвпливовіших композиторів свого часу.

²⁸⁶ Жиль Дюран (Gilles Durand, 1550–1615) – французький поет.

²⁸⁷ У статті «“Luci mie traditrici” С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері» [71], опублікованій автором даного дослідження у 2018 році, вірш «Tombeau d'une belle et vertueuse dame» («Могила прекрасної та добродесної жінки»), що послугував літературною основою для елегії «Qu'est devenu ce bel œil», помилково приписано іншому французькому поету межі XVI–XVII століть Етьєну Дюрану (Estienne Durand, с. 1585–1618).

К. Ле Жена особливих текстомузичних форм, що втілюють ритміку античної поезії. Автор численних світських та духовних творів, К. Ле Жен був одним із найбільш палких прихильників естетичних ідей французького поета Ж. А. де Баїфа²⁸⁸, який заснував найстарішу французьку Академію поезії і музики (*Academie de poesie et de musique*). Метою музикантів і поетів, що були членами Академії, було відродження старовинного мистецтва античної поезії і музики, яке, згідно з поглядами епохи, вважалося естетичним ідеалом.



Нотний приклад 22. К. Ле Жен. Елегія «Qu'est devenu ce bel œil». *Second livre des airs à III. III. V. et VI. parties de Cl. Le Jeune. Compositeur de la Musique de la Chambre du Roy.* Сторінка 73. Джерело: Gallica. Bibliothèque nationale de France.

У оригіналі поетична елегія Ж. Дюрана складається із трьох строф, кожна з яких, своєю чергою, містить два двовірша, що написані античним елегійним метром, перший рядок якого являє собою дактилічний гекзаметр²⁸⁹, а другий – його скорочену модифікацію пентаметр²⁹⁰. Структура елегійного дистиху без будь-яких змін була використана К. Ле Женом у якості основи моноритмічної фактури трьох куплетів його твору.

²⁸⁸ Жан Антуан де Баїф (Jean-Antoine de Baïf, 1532–1589) – французький поет, композитор та перекладач XVI століття, що разом із П. де Ронсаром та низкою інших літераторів входив до складу поетичного об'єднання «Плеяда» (*La Pléiade*).

²⁸⁹ Схема дактилічного гекзаметру: | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ |.

²⁹⁰ Схема пентаметру: | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – || – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ◡ |.

Поетичний текст Ж. Дюрана побудований на серії з п'яти анафоричних риторичних запитань, в яких ліричний герой жалкує за своїм коханням, що минуло. У шостому, заключному двовірші подано сумну відповідь: кохані очі, вуста, щоки, локони і руки навіки зникли за стінами гробниці:

Qu'est devenu ce bel œil qui mon âme éclairait ja de ses rays,
 Dans qui l'Amour retrouvait ses flèches, flames & traits?
 Qu'est la bouch'or devenue & ce ris si mignard, & ce discours
 Dont ma maîtresse attrapait les plu'farouche en amours?

Qu'est devenu cette joue & d'amour & de honte le pourpris,
 Sur qui l'Amour étaloit cent mille rozes & lis?
 Qu'est devenu le fin or de ce poil prime frizé reluizant,
 Dont mille Amours, mille rets sans fin aloyent façonnant?

Qu'est devenu cette main que l'épouze de Titon avouroit,
 Main, qui plus blanche que lait, les nége' mesme éfaçoit?
 O maleur injurieux qui cachant ce trezor sou-le tombeau,
 Fais que le monde n'a plus rien de mignard ni de beau!²⁹¹

У опері С. Шарріно «Luci mie traditrici» Елегія К. Ле Жена з'являється чотири рази (в Пролозі та трьох інструментальних Інтермецо), кожного разу набуваючи нових якостей. Крім цього, інтонації античного хроматичного тетраорду $a - b - h - d$, на яких вона побудована, є основою інтонаційного словника усіх вокальних партій опери.

Усі чоловічі персонажі опери «Luci mie traditrici» болісно закохані у Герцогиню: Герцог Маласпіна – настільки, що непритомніє від вигляду однієї краплини її крові, Гість – з першого випадкового погляду, Слуга –

²⁹¹ Що сталося з очима, що мені в душу променіли?
 Амур з цих променів робив і свій вогонь, і стріли.
 А нині де той рот, той сміх, слова ті? З ними
 Моя кохана і найбільш зухвалих полонила б.

Що сталося з обличчям, що від сорому цвіте,
 Неначе його вкрив Амур дощем із пелюсток.
 І де, скажи, чарівне це волосся золоте,
 З якого Амури насплітали тисячі сіток?

Наведений вище переклад перших двох строф елегії був виконаний С. Войналовичем до київської постановки опери «Luci mie traditrici»; поетичний переклад третьої строфи наразі відсутній.

страждаючи від усвідомлення неможливості володіння предметом своєї пристрасті та своєї вічної ролі спостерігача. Фігуруючи у семи сценах із восьми, Герцогиня Маласпіна є тим каталізатором, що штовхає чоловіків на ті чи інші вчинки: порушення законів гостинності, донос через ревності чи сплановане вбивство. Та на запитання, кого кохає сама Герцогиня Маласпіна, глядач не отримує однозначної відповіді навіть у фіналі твору.

У перших двох сценах опери на фоні звуків природи ранкового саду (про це свідчить композиторська ремарка *Giardino, mattina*) звучить умовний «дует» Герцога та Герцогині, у якому подружжя клянеться одне одному у вічному коханні. Вокальні партії персонажів інтонаційно споріднені, хоча це зовсім не «дует згоди»: метроритмічна асиметрія та стрімкі хроматичні каскади свідчать скоріше не про блаженство закоханої пари, а про чималу емоційну напругу. У другій сцені, до якої долучається невидимий для подружжя спостерігач – Слуга, кожен із персонажів проголошує своє бачення природи кохання:

La Malaspina: Хто любить, той *безстрашний*²⁹².

Il Malaspina: Хто любить, *боязкий* той.

Un Servo della casa: Ах, хто любить, той *страждає*.²⁹³

Іншим чином вибудовується співвідношення вокальних партій Герцогині та Гостя, що опинилися заручниками миттєвої пристрасті. Наздоганяючи один одного у канонічному русі, відлунням повторюючи репліки співрозмовника, голоси на мить зливаються в унісон на словах «*luci mie traditrici / occhi miei traditori*» («моє зрадливе світло / мої очі-зрадники»).

Нотний приклад 23. С. Шарріно. Опера «Luci mie traditrici».

Перша дія. Третя сцена (фрагмент партитури, тт. 97–98).

Copyright © 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A per l'edizione definitiva

²⁹² Тут і далі курсив мій – П. К.

²⁹³ Переклад Д. Казакова, виконаний до київської постановки опери «Luci mie traditrici».

Показовим є вибір вокального амплуа Гостя – це контральто-травесті або контртенор, тембр якого максимально наближений до сопрано Герцогині і за своєю сутністю є її віддзеркаленням. Підтвердження цієї думки знаходимо у кульмінаційній Восьмій сцені, у якій Герцог запрошує дружину подивитися на власне відображення у ліжку, де лежить її мертвий коханець. К. Гай припускає, що образ Гостя, тембрально віддзеркалений у партії Герцогині – це символ її нарцисичної самозакоханості, через яку її так бажає та яку все ж не може їй пробачити чоловік [189].

Драматургія опери формує у глядача відчуття невинного стрімкого руху до катастрофічної розв'язки (див. Додаток Д). Ранок та полудень змінюють сутінки, вечір та ніч, вслід за поступом доби розгортаються події: зрада – донос Слуги – зізнання Герцогині – вирок та кара. Простір послідовно та поступово звужується від саду до кімнати та врешті решт – до ліжка, викликаючи майже психофізіологічне відчуття стискання. За влучним висловом К. Гай, друга дія опери перетворюється для Герцогині, самого Герцога та глядачів на «*torture par l'esperance*» – вишукане «катування надією» [189]. Проте Герцог вже виніс дружині (а можливо, і самому собі) невблаганний вирок.

Разом зі зміною внутрішнього стану персонажів трансформацій зазнає і Елегія К. Ле Жена. У Пролозі вона представлена одноголосно – саме в такому вигляді вона була вперше опублікована²⁹⁴. Самотній, монодійно-оголений голос звучить у виконанні нонперсоніфікованого сопрано за сценою (у деяких постановках Елегію виконує Герцогиня Маласпіна, що з'являється на авансцені²⁹⁵). Наспів обривається на півслові наприкінці другої строфи, залишаючи поставлені запитання без відповіді, передвіщаючи колізії опери та викликаючи у глядача передчуття неминучості трагічного фіналу. Відсутність виписаного темпового позначення та динамічних відтінків, голос,

²⁹⁴ Елегія «*Qu'est devenu ce bel œil*» К. Ле Жена була видана у 1608 році, вже після смерті композитора.

²⁹⁵ Наприклад, у постановці 2010 року, представленій на Фестивалі сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія) під орудою Марко Анжіуса (Marco Angius).

що звучить за сценою, французька мова, відмінна від італійської мови лібрето, створюють ефект безтілесності та дистанції від рефлексуючої свідомості персонажів та італійського сюжету.

Voce
dietro il sipario
(Soprano)

Qu'est de - ve - nu ce bel oeil qui mon âme é - clai - rait ja de ses rais,
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 flè - ches, flam - - mes et traits?
Sur qui l'A - mour é - ta - lait cent mil - le ro - - ses et lys?

Нотний приклад 24. С. Шарріно. Опера «Luci mie traditrici».

Перша дія. Пролог. Елегія «Qu'est devenu ce bel œil» К. Ле Жена.

Copyright © 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A per l'edizione definitiva

Три наступні появи теми Елегії – у трьох Інтермецо – являють собою її інструментальні варіанти та можуть бути трактовані як розосереджений (дискретний) варіаційний цикл. У Першому інтермецо, що розділяє сцену любовного освідчення між Герцогом і Герцогинею та сцену зустрічі Герцогині з Гостем, Елегія К. Ле Жена звучить у «парадному» триголосному інструментальному викладенні та в першій – і єдиний – раз завершується повним кадансом після умовної другої строфи. Специфіка інструментування створює враження своєрідного тембрового міксту: вже знайома слухачу тема, що звучала у Пролозі у виконанні сопрано, цього разу доручена засурдиненій віолончелі та двом саксофонам, партія альту – фаготу та трубі або флейті, що почергово його дублюють, партія баса – альту та бас-кларнету. Звучання інструментів, що, як правило, грають у незвично низькій або високій теситурі, дещо тьмяніє, відмінності між тембрами струнних, дерев'яних і мідних інструментів нівелюються. При зіставленні партитури Першого інтермецо з текстом Елегії виявляється, що періодичні включення двох скрипок, що виконують короткі фрази зі штучних і натуральних флажолетів,

підкреслюють ключові слова або фрази поетичного тексту, такі, як «моя душа» (*mon âme*), «той сміх» (*ce ris*), «ті слова» (*ce discours*), «моя кохан(к)а» (*ma maîtresse*), «любов» (*d'amour*), тобто саме те, що оплакує ліричний герой твору К. Ле Жена.

Intermezzo I

5

The musical score for Intermezzo I, page 5, features the following parts and markings:

- Flauti in Sol II:** Rests throughout the passage.
- Saxofoni contralti in Mib:** Melodic line starting with a *falso unis.* (j II intonazione crescente avvitando il bocchino) marking, followed by *più p. poss.*, *cresc.*, and *mf*.
- Clarinetto basso in Sib:** Melodic line with *più p. poss.*, *cresc.*, and *mf* markings.
- Fagotti:** Melodic line starting with *mf* and ending with *dimin. sino a sparire*.

Нотний приклад 25. С. Шарріно. Опера «Luci mie traditrici».

Перша дія. Перше інтермецо (фрагмент партитури, тт. 1–6).

Copyright © 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A per l'edizione definitiva

Друге інтермецо, що з'являється за сценою каяття Герцогині та передує сцені умовного вироку, сприймається як проекція рефлексуючої свідомості Герцога, що трагічно переживає зраду коханої дружини. Структура строфи Елегії, точно збережена у Першому інтермецо, поступово починає руйнуватися. Звучання постійно переривається паузами у всіх голосах, що можуть бути трактовані як втілення болісно збудженої, уривчастої свідомості Герцога. Інтонаційна структура Елегії зберігається, проте зміни, що відбулися з нею, є колосальними. Мелодична лінія двох верхніх голосів доручена альтам *divisi*, партію баса поперемінно викладають віолончель і контрабас. Постійне тремоло у струнних та підголоски духових інструментів створюють ефект примарності, ірреальності всього, що відбувається. Куплет,

як і у попередньому Інтермецо, повторюється двічі, і, здається, починається в третій раз, однак на другому ж такті знову обривається.

5

* In questo intermezzo i Violini devono essere raddoppiati.

Нотний приклад 26. С. Шарріно. Опера «Luci mie traditrici».

Друга дія. Друге інтермецо (фрагмент партитури, тт. 1–6).

Copyright © 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A per l'edizione definitiva

У Третьому інтермецо, що розділяє сцену вироку та сцену катастрофічної розв'язки, тема Елегії звучить востаннє. Композитор уникає аркової замкненості твору, адже після усіх трагічних перипетій відновлення початкової цілісності неможливе. С. Шарріно вперше з початку опери дає темпове позначення (*lentissimo*). Одночасно з цим ремарка *senza tempo* свідчить про перехід до позачасового простору. Триголосний склад та звуковисотність мелодичних ліній елегії К. Ле Жена тут повністю збережені, проте сприйняття тематизму значно ускладнюється. Мелодія пуантилістично розосереджена між партіями різних інструментів та складається із окремих «ізолюваних звуків» («*un son isolé*»), які, за визначенням французького дослідника М. Чезарі (Matteo Cesari) [183], є найменшим повторюваним структурним елементом музичної лексики композитора. Динамічний план Третього інтермецо (від *p* до *ppp*) передбачає оперування особливими «атмосферами тиші» («*quiet atmospheres*»), визначення американської дослідниці М. Ленц [206]), що надає більше можливостей для пошуку нових нюансів та градацій музичного звуку. Звуки застигають,

залишають по собі довгий слід та нашаровуються один на одного. Тема Елегії поступово «травмується», руйнується та розсіюється у просторі, поглиблюючи відчуття занепокоєння та тривоги, поки врешті решт її інтонації не розчиняються у зітханнях та тиші. Мелодична лінія, побудована таким чином, сприймається як знищення спогаду про саму себе. Флажолети струнних інструментів, що знаходяться майже на межі звукової присутності, формують відчуття граничної нестійкості свідомості Герцога, що вимкнений із реальності своїм душевним болем та абсолютно позбавлений ціннісних орієнтирів.

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. At the top, there are parts for 'Lastra' and 'Gran Cassa'. The 'Gran Cassa' part is marked 'Muted (molto pressata)' and 'ppp sempre'. Below this, the string parts are listed: Violini I (1 and 2), Violini II (1 and 2), Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is 'Senza tempo (lentissimo)'. The score includes various dynamics such as 'mf', 'p', and 'pp', and a final section marked 'piegata a metà e ferma' with a 'pppp' dynamic. The score is written in a 4/4 time signature.

Нотний приклад 27. С. Шарріно. Опера «Luci mie traditrici».

Друга дія. Третє інтермецо (фрагмент партитури, тт. 1–5).

Copyright © 1998 by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A per l'edizione definitiva

Функції Елегії К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel oeil», використаної С. Шарріно у опері «Luci mie traditrici», не є однозначними. Оригінальний ренесансний твір може сприйматися як маркер зображеної у опері епохи. Втім, Елегія не включається до партитури опери як «чужий» текст, що лише

атрибутує час та місце дії (крім того, зіставлення французької мови Елегії та італійської мови лібрето формують досить узагальнений загальноєвропейський топос твору С. Шарріно). Тема твору К. Ле Жена та модифікації, яких вона зазнає, можуть бути трактовані як проекція фатального образу Герцогині, відображеного у хворобливо-збудженій свідомості Герцога.

У образі Герцогині Маласпіна можна прослідкувати риси фатальної жінки – *la femme fatale*. Усім чоловікам, що в неї закохані, вона так чи інакше приносить загибель (фізичну смерть Слuzі та Гостю, вічні муки Герцогу). Проте Герцогині не притаманні ані свідомо зваблівість Даліли²⁹⁶, ані божевільне збудження Саломеї²⁹⁷, ані пристрасна волелюбність Кармен²⁹⁸, ані хижа розбещеність Лулу²⁹⁹. Вона не зваблює жодного із закоханих у неї чоловіків. Таємниця її привабливості – у певній відстороненості та відчуженості, на протигагу стереотипному ренесансному жіночому образу, що, відповідно до загальноприйнятої думки, має уособлювати життя, гармонію і кохання.

Реальна Марія д'Авалос, що стала прототипом шаррінівської Герцогині, відіграла в житті К. Джезуальдо неабияку роль. Беззастережна у своїх почуттях, самозакохана та відсторонена, як і Герцогиня Маласпіна, вона своєю зрадою та катастрофою, до якої та привела, викликала у К. Джезуальдо довічне відчуття провини та жагу спокути, що, сублімовані у творчості, відкрили перед композитором нові шляхи до натхнення та стали розплатою за його геніальність. Можливо, світ ніколи би не почув прекрасні та трагічні мадригали К. Джезуальдо, якби не зрада Марія д'Авалос – його фатальної Музи.

Елегія К. Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel oeil*» у опері С. Шарріно «*Lucie mie traditrici*» не лише виступає у якості маркера зображуваної епохи,

²⁹⁶ Опера «Самсон та Даліла» (*Samson et Dalila*) К. Сен-Санса.

²⁹⁷ Музична драма «Саломея» (*Salome*) Р. Штрауса.

²⁹⁸ Опера «Кармен» (*Carmen*) Ж. Бізе.

²⁹⁹ Опера «Лулу» (*Lulu*) А. Берга.

а й виконує важливу драматургічну функцію. Ренесансна тема уособлює собою «портрет» фатальної жінки, який, ніби у багатогранній призмі, віддзеркалений у свідомості головного персонажу та зазнає поступової, але неминучої руйнації. Тема Елегії К. Ле Жена піддається «деконструкції», результатом якої є включення цитованого тексту до нового контексту та набуття ним нової, багаторівневої семантики. Метод, застосований композитором, допомагає на інтонаційному рівні розкрити характерний для сучасного оперного мистецтва тип героя – особистості, що перебуває у стані психологічної кризи. С. Шарріно у даному випадку виступає не як «композитор-шукач», а як митець, що моделює власний твір, оперуючи характерною для поставангардного мистецтва багатомірністю смислів та їх проєкцій. Уникаючи стереотипу щодо епохи Ренесансу як найсвітлішої та найгармонічнішої доби, у опері «*Luci mie traditrici*» композитор робить акцент на трагізмі людського існування на всіх етапах історії. Музичний текст доби Відродження перестає бути репрезентантом «ренесансного міфу», а його «залишкові смисли», втілені у оперному творі С. Шарріно, сприймаються сучасним слухачем як уособлення загальнолюдської трагічної екзистенції.

2.4. Музичний квест: П'ять сонат для фортепіано (1976–1994)

Питанням «Сонато, чого ти хочеш від мене?» («*Sonate, que me veux-tu?*») митці задаються вже четверте століття. Саме цим іронічним коментарем, який приписують французькому письменнику Б. Фонтенелю (Bernard Le Bovier de Fontenelle, 1657–1757), французький філософ та музикознавець Ж.-Ж. Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) завершує свою статтю про жанр сонати у «Музичному словнику» («*Dictionnaire de musique*») ³⁰⁰ [231].

³⁰⁰ «La musique purement harmonique est peu de chose <...> Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendrissent-elles comme deux sons de la voix de Mlle de Maure? <...> Je n'oublierai jamais la saillie du celebre Fontenelle, qui, se trouvant excede de ces eternelles symphonies, s'ecria tout haut dans un transport d'impatience: *Sonate, que me veux-tu?*» («Чисто гармонійна музика – це дурниця <...> Чи хвилюватимуть мене всі безумства скрипки пана Мондонвіля так само, як два звуки голосу мадемуазель де Мур? <...> Я ніколи не забуду порив знаменитого Фонтенеля, який, стомлений цими вічними симфоніями, у пориві нетерпіння голосно вигукнув: Сонато, чого ти хочеш від мене?» [231].

Цей же вислів у 1963 році П. Булез виносить у назву есе-коментаря до своєї Третьої фортепіанної сонати [179]. Втім, можна припустити, що питання «*Sonate, que me veux-tu?*» стояло перед кожним із композиторів ХХ століття, які, на відміну від своїх попередників, поставили під сумнів непохитність жанрового канону сонатного циклу. Свою відповідь на це запитання надав і С. Шарріно, який у своїй різноманітній творчості звертається і до фортепіанної сонати.

Фортепіанні сонати С. Шарріно стали центром пошуків композитора як у сфері фортепіанної музики, так і у царині сонатного жанру³⁰¹. П'ять одночастинних фортепіанних сонат створювалися композитором протягом двадцяти двох років: Перша – у 1976, Друга – у 1983, Третя – у 1987, Четверта – у 1992, а П'ята – у 1994 роках. Кожна соната, свого часу окремо видана видавництвом *Ricordi*, може сприйматися як цілком самодостатній твір. Втім, пильний погляд на шаррінівські фортепіанні сонати дозволяє задатися питанням щодо їх художньої єдності та спробувати уявити їх як єдиний проєкт, особливо із погляду на наявність виданої у 1997 році видавництвом *Ricordi* збірки усіх п'яти сонат («*Cinque sonate per pianoforte. 1976–1994*»).

Перша фортепіанна соната С. Шарріно була створена у 1976 році. До цього, на початку 1970-х років, композитором вже були написані перші фортепіанні твори, позначені впливом естетики французької музики межі ХІХ – початку ХХ століть. Серед них – вже згадані у попередніх розділах «*Prélude pour le piano*» («Прелюд для фортепіано», 1970), «*De la nuit*» («З ночі», 1971) та «*Esercizio*» («Вправа», 1971). Крім того, у середині 1970-тих років

³⁰¹ Свої перші спроби осмислити сонатний канон у ракурсі власної художньої індивідуальності, розпочаті у 1966 році із Сонати для двох фортепіано, С. Шарріно продовжує не лише у межах фортепіанної музики. У 1971 році були створені шаррінівські Соната да камера (*Sonata da camera*) для інструментального ансамблю та Велика соната да камера (*Grande sonata da camera*) для оркестру. Ці два твори демонструють зацікавленість С. Шарріно однією із барокових жанрових моделей сонати, яка, крім того, отримала широке втілення у музиці ХХ століття. Так, серед творів цього жанру, написаних у першій половині ХХ століття, слід згадати наступні: *Sonata da camera* для флейти, віолончелі та фортепіано ор. 48 (1920) Г. П'єрне, *Sonata da camera* для віолончелі та камерного оркестру (1940) Б. Мартіну, *Sonata da camera* для скрипки та для віолончелі (1941) П. Кадев'єля, *Sonata da camera* для скрипки та фортепіано (1945) Г. Бацевич, *Sonata da camera* для клавесину та десяти інструментів (1948) Г. Петрасці, *Sonata da camera* для флейти, гобою, віолончелі та клавесину або фортепіано (1952) І. Хурніка, *Sonata da camera* для скрипки, віоли да гамба та клавесину ор. 54 Р. Арнелла, *Sonata da camera* для гітари (1994) Р. Бакси тощо. Жанр камерної сонати С. Шарріно реалізує у Сонатині для скрипки та фортепіано (1974–1975).

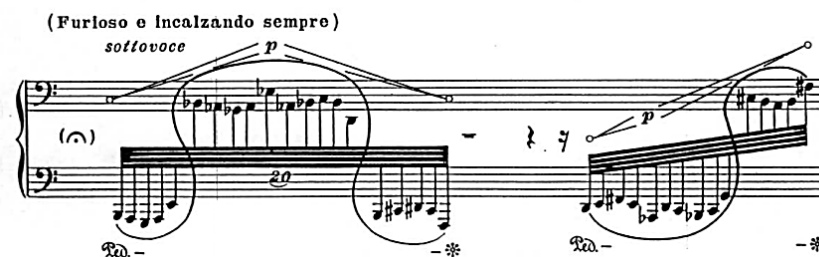
вектор зацікавленості старовинною музикою, характерний для творчості С. Шарріно, позначився увагою композитора до старовинних інструментів. Вагому роль у цьому, як і ряді інших випадків, відіграла особа виконавця, зацікавленого у роботі з композитором. Так, наприклад, першою інтерпретаторкою п'єси «De o de do» для клавесину (1973) та Токати для клавесину (1975) стала італійська клавесиністка М. де Робертіс (Mariolina De Robertis), відома виконавиця не лише барокових творів, але і зразків новітньої музики, написаної для клавесину.

Перша фортепіанна соната С. Шарріно, як і три наступні, була присвячена піаністу М. Дамеріні; ці сонати були вперше виконані піаністом під час фестивалів сучасної музики у Брешії, Флоренції та Чітта-ді-Кастелло. Цікаво, що у присвяті Першої сонати С. Шарріно «звертається» до свого адресата не рідною італійською, як це було би природньо для обох митців, а французькою мовою: «à son ami Massimiliano Damerini». Можливо, подібний жест є натяком на французьке коріння інтонаційної природи твору та типів фактури, характерних для фортепіанних творів К. Дебюссі та М. Равеля.

Характер Першої сонати, найбільш об'ємної³⁰² з усіх п'яти, визначає вже перша авторська ремарка – *Furloso e incalzando sempre* («Розлючено та з постійним прискоренням»). Виростаючи із початкової фермати над звуковою порожнечою, стрімкі, хвилеподібні, викладені шістдесят четвертими тривалостями пасажі-«завихрення» із ремаркою *sottovoce* зароджуються у надрах контроктави. Враховуючи композиторський коментар «Вся композиція має виконуватися настільки швидко, наскільки це можливо» (*Tutta la composizione è da eseguirsi il più veloce possibile*), що наведений у виконавських нотатках та стосується всіх п'яти сонат, представлених у збірці (1997), розподілений між двома руками пасаж попри лінеарність нотації сприймається скоріше не як послідовність звуків, а як їх акумуляція у «звукову пляму». Не уникає тут С. Шарріно і характерного для його музики

³⁰² Понад двадцять хвилин звучання. Для порівняння: Друга соната – близько десяти хвилин, Третя соната – близько десяти хвилин, Четверта соната – близько десяти хвилин, П'ята соната – понад п'ятнадцять хвилин.

динамічного принципу *crescendo dal niente* та *decrescendo al niente*. Втім, якщо для струнних та духових інструментів початок звуку із мінімальною атакою є більш природним, то на фортепіано як на ударно-клавішному інструменті можна сподіватися лише на певною мірою наближений до цього звуковий ефект зі значною часткою умовності. Задля реалізації зазначеного ефекту композитор задіє усі можливі на неампліфікованому фортепіано засоби, здебільшого пов'язані із педалізацією: традиційну праву педаль (педаль *forte*) із різними варіантами глибини натиснення (повного, напівпедалі та третини педалі), педаль *sostenuto* (*Tonhalte-Pedal*), чергування лівої педалі *una corda* (1 С.) та *tre corda* (3 С.), *vibrato* педаллю, та різноманітні комбінації цих прийомів. Крім того, С. Шарріно використовує сонористичні прийоми розширеної фортепіанної техніки, зокрема, беззвучно (*senza suono*) взяті кластери у різних регістрах, що сприяють появі специфічного ефекту звучання обертонів вільних від демпферів струн.



Нотний приклад 28. С. Шарріно. Перша соната для фортепіано.
Елемент А (фрагмент партитури).
Copyright © 1977 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Як і кожна із п'яти фортепіанних сонат С. Шарріно, Перша соната позбавлена метричної визначеності, поділу на такти та виписаного хронометражу. Її композиція будується на чергуванні ряду елементів, що репрезентують з одного боку певний тип фортепіанної фактури, а з іншого – певний сонорний комплекс, та можуть бути розглянуті як окремі структурні одиниці. Так, початковий пасаж-«завихрення», що створює ефект поступово акумульованої «звукової плями», та всі його похідні побудовано на чотириразовому повторенні фігурації із п'яти звуків, яка зі збереженням

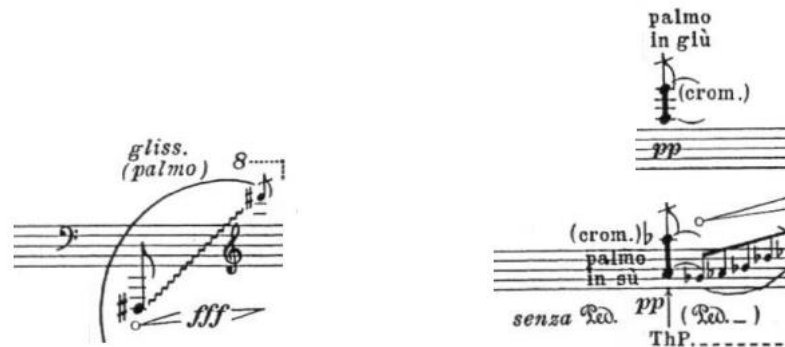
інтервальних співвідношень або – у подальшому розвитку – за їх незначного варіювання подана у різноманітних варіантах транспозиції та (періодично) обернення. Початковий пасаж-«завихрення» (умовно визначимо його як Елемент А) є основою Першої сонати. До цього основоположного структурного елемента вкрапляється ряд інших. Першими з'являються поліритмічні ламані арпеджовані пасажі у двох руках із ремарками *leggerissimo* та *delicatissimo* (Елемент Б), другим – варіант розшифрованої «подвійної» трелі (Елемент В, повторювана комбінація із двох секундових ходів, розташованих на відстані півтону, що створює ефект двох трелей на сусідніх звуках, «спаяних» у одну; це підтверджується подальшою нотацією цього ж елемента у вигляді трелі).

Нотний приклад 29. С. Шарріно. Перша соната для фортепіано.
Елемент Б та Елемент В (фрагмент партитури).
Copyright © 1977 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Першим похідним від трелі елементом – «циркулюючий» ламаний пасаж (Елемент В¹), що являє собою виокремлення однієї «ланки» трелі та його переміщення півтонами у висхідному або низхідному напрямку. У якості іншого напрямку трансформації трелі можна розглянути коротке *martellato* секундами (Елемент В²), яке у фінальній фазі розвитку переростає у акордове.

Нотний приклад 30. С. Шарріно. Перша соната для фортепіано.
Елемент В¹ та Елемент В² (фрагменти партитури).
Copyright © 1977 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Консолідацією «циркулюючого» пасажу (Елемент В¹), проведеного по усіх регістрах (від с⁴ до А₂), можна вважати довгі *glissando* через всю клавіатуру, зіграні долонею (*con palmo*), та хроматичні кластери у двох руках, зіграні у правій руці долонею вниз (*palmo in giù*), а у лівій руці – долонею вгору (*palmo in su*).



Нотний приклад 31. С. Шарріно. Перша соната для фортепіано.
Глісандо долонею та хроматичні кластери (фрагменти партитури).
Copyright © 1977 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Остання фаза розвитку, функцію якої можна визначити як коду, повертає проведення Елементів А та Б, тепер розділених ферматами та паузами різної тривалості (від восьмої до бревісу). До фермат та пауз С. Шарріно додає ремарку *lasciar vibrare fino alla complete estinzione* («дати вібрувати до повного згасання»), що стосується відлуння звуків, утримуваних на правій педалі, на тлі яких загальна динаміка поступово згасає до *ppp* аж до повного розчинення.

Друга та Третя фортепіанні сонати С. Шарріно були створені у 1980-ті роки, 1983 та 1987 року відповідно. В цей час формувався основний корпус програмних фортепіанних п'єс С. Шарріно, який складали концептуальні твори саме 1980-х років, зокрема, п'єса «Anamorfosi» («Анаморфози», 1980), назва якої послугувала для ряду науковців (С. Лаврової [79] та інших) у якості базису для формування уявлення про анаморфоз як ключовий концепт творчості композитора.

Розгортання руху Другої сонати починається із повторення акорду-«сплеску», що складається з квартового акорду (збільшеної та зменшеної

кварт) у правій руці та короткого хроматичного пасажу із трьох або чотирьох звуків у лівій руці (умовно визначимо його як Елемент Г), із якого невдовзі розгортається його похідна – стрімкий хроматичний пасаж (Елемент Г¹). Цей елемент чергується із рядом елементів, що вперше з'явилися у Першій сонаті, зокрема, акордовими *martellato* (Елемент В²), які і складають основну фактурну тканину Другої сонати, досить компактної за об'ємом.

The image shows a musical score fragment for piano, consisting of two staves. The top staff is marked 'Furioso' and features a series of chords with a chromatic bass line. The bottom staff has a more rhythmic, repetitive pattern with dynamic markings of *ff*, *mf*, and *ff*. Performance instructions include 'Larghissimo Corona', 'senza Ala', and 'Thp'. There are also some markings like 'sim.' and '3'.

Нотний приклад 32. С. Шарріно. Друга соната для фортепіано.
Елемент Г (фрагмент партитури).
Copyright © 1983 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Третя соната, як і Четверта, написана у 1992 році, побудовані на поступовій акумуляції елементів із Першої та Другої сонат, яка досягає своєї вершини у П'ятій сонаті.

П'ята соната була створена у 1994 році. У цей період С. Шарріно також не полишав написання фортепіанних творів. Зокрема, на початку 1990-х років світ побачив твір «Perduto in una città d'acqua» («Загублений у місті води», 1990–1991), що був задуманий як дружня присвята італійському музиканту, звукорежисеру та фахівцю з електронної музики А. Відоліну (Alvise Vidolin, 1949). Проте, за свідченням самого С. Шарріно, у процесі роботи п'еса увібрала до себе його враження від смерті Л. Ноно (1924–1990), який пішов у засвіти у Венеції, «місті води», у якому свого часу з життям попрощався Р. Вагнер та яке стало останнім прихистком І. Стравінського.

П'ята соната, відома також як Соната з п'ятьма різними закінченнями (*Sonata con 5 finali diversi*), стоїть трохи осторонь своїх попередниць. Вона була створена композитором у 1994 році та присвячена її першому виконавцю та другу С. Шарріно, видатному піаністу М. Полліні. Вже у самій назві сонати

закладено специфіку її композиційної структури – наявність одного основного фіналу та його чотирьох альтернативних версій. У зверненні до виконавців, яке наведено перед першим альтернативним фіналом, композитор наголошує на тому, що дана композиція не є алеаторичною. Свою сонату з п'ятьма різними фіналами С. Шарріно називає «продуктом віртуальної епохи», а також маркером тієї галузі музикознавства, що приділяє найбільшу увагу процесу творчості. Композитор зазначає, що він дуже довго працював над завершенням твору і врешті решт вирішив залишити усі варіанти фіналу на вибір виконавця [235].

Тематизм П'ятої сонати консолідує у собі ряд фактурних елементів, представлених у чотирьох попередніх сонатах. Музичний текст твору складають два структурно-композиційні елементи та їх похідні. Перший базовий елемент – це послідовність з трьох звуків, викладених шістдесят четвертими тривалостями. Комплекс з двох таких елементів, проведений у двох руках, за умови виконання композиторської вказівки *tutta la composizione è da eseguirsi il piu veloce possibile* («вся композиція повинна бути виконана якомога швидше») аудіально сприймається як звукова пляма. У той же час, якщо послідовно розкласти звуки комплексу, вони утворюють розосереджений хроматичний звукоряд. Крім того, звуки альтеровані таким чином, що при виконанні права рука піаніста опиняється «володарем» чорних клавіш, а ліва – білих.

В умовному експозиційному розділі перший елемент повторюється на різних рівнях звуковисотності та на обертоновому тлі беззвучного кластеру у крайньому низькому регістрі. Дані повторення спершу структуровано у певні блоки, у першому з яких композитор графічно виділяє (обводить) окремі звуки. Складені у мелодичну лінію, ці звуки із незначними розбіжностями відтворюють інтервальні та ритмічні співвідношення баритонового solo «O Freunde, nicht diese Töne» із фіналу Дев'ятої симфонії op. 125 Л. ван Бетховена. На дану алузію натякає сам С. Шарріно, наводячи у квадратних дужках над нотним текстом вокальний підрядник із фрагментом

бетховенського тексту «[nicht diese töne]»³⁰³, однієї із фраз, доданих Л. ван Бетховеном у фіналі Дев'ятої симфонії до поетичних рядків шиллерівської оди «An die Freude»³⁰⁴. Втім, застосована С. Шарріно алюзія на бетховенські «не ці звуки» не є впізнаваною на слух, не передбачає артикуляції вголос та сприймається як коментар для виконавця.

Parlante, ♩ = 92/100

A

B

Bariton Solo.
Recit.

O Freun . . . de, nicht die . se Töne!

Нотний приклад 33.

A. С. Шарріно. П'ята соната для фортепіано (фрагмент партитури).

Copyright © 1994 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

B. Мелодична лінія, складена зі звуків, виділених С. Шарріно.

В. Л. ван Бетховен. Дев'ята симфонія ор. 125. Фінал (Presto)

(фрагмент партитури, solo баритона, тт. 216–223)

Акустичний простір твору композитор формує за допомогою диференціації переднього звукового плану (*il primo piano*) та відлуння (*l'eco*). У подальшому із тризвукової послідовності першого елемента виростає ряд

³⁰³ «<...> не ці звуки».

³⁰⁴ У статті «Not Which Tones? The Crux of Beethoven Ninth» британсько-американський музикознавець С. Гінтон (Stephen Hinton) [197] характеризує дане solo баритона як приклад композиторської іронії, а також наводить ряд трактувань, яких зазнав названий фрагмент Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена: вербальне «пояснення» переходу від мінору до мажору (К. Кюстер), протиставлення категорій «аполлонівського» та «діонісійського» (Ф. Ніцше) тощо.

інших, похідних за своєю природою. По-перше, це короткий пасаж, що сприймається як своєрідна «розгортка» першого елемента та одночасно з цим як похідна від Елемента А із Першої сонати. Крім того, із попередніх сонат до П'ятої сонати «перекочували» розгорнуті «стрічки» хроматичних пасажів через декілька октав, ламані хроматичні пасажі, акорди-«сплески», що з'являються на гребні чи спаді пасажів або є імпульсом до їх початку.

Всі вищеназвані елементи так чи інакше є інтонаційно спорідненими із початковим базовим елементом П'ятої сонати. Уся інтонаційна сфера, пов'язана із першим елементом, характеризується емоційною відстороненістю, нейтральністю; цьому стану відповідає авторська ремарка *traslucide e poco meccaniche* («напівпрозоро та трохи механічно»), застосована щодо хроматичних пасажів. Початкові тризвукові послідовності з'являються у різноманітних комбінаціях (виокремлено, у багаторазових повторях, у всіх можливих регістрах), проте у цілому їх звучання асоціюється із хаотичним рухом частинок у просторі. Похідні ж першого елемента ніби накопичують у собі та реалізують саму ідею руху.

Певну емоційну складову, що протистоїть «механічній» відстороненості, привносить новий фактурний елемент, що з'являється у останній із п'яти шаррінівських сонат вперше та являє собою багаторазово повторений звук (у подальшому розвитку – інтервал або акорд). Даний елемент репрезентовано у двох варіантах: примарна пульсація у трансцендентно-тихій динаміці *ppppp* та агресивні акорди *subito forte*. У обох варіантах даного елемента його крайні звуки представлені унісоном через сім октав ($A_2 - a^4$); ці звуки встановлюють регістрові межі твору, задіяючи максимально можливий діапазон одного із варіантів конструкції фортепіано³⁰⁵.

³⁰⁵ Діапазон від A_2 до a^4 (або, за американською системою нотації, від A_0 до A_7) та клавіатура, що мала вісімдесят п'ять клавіш, були стандартними для конструкції фортепіано до останньої третини XIX століття.

The image shows a musical score fragment for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features dense, repetitive rhythmic patterns with various dynamic markings: *fpp*, *mf*, and *ff sub.*. There are also some numerical markings like '7' and '3' below the notes. The score is enclosed in a bracket on the left side.

Нотний приклад 34. С. Шарріно. П'ята соната для фортепіано (фрагмент партитури).
Copyright © 1994 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Спроба уявити собі співвідношення сфер впливу двох базових та ряду похідних фактурних елементів П'ятої сонати результує у наступному: стає зрозуміло, що в умовному експозиційному розділі, чіткі межі якого важко визначити, переважає перший елемент у його початковому варіанті. Його трансформація розпочинається лише після появи другого елементу (приблизно у другій третині твору). Складається враження, що другий елемент, який наполегливо повторюється, обумовлює собою появу похідних першого елементу, провокуючи їх за допомогою розгортання руху протидіяти статичності багаторазових повторень, закладених у основу другого елементу.

Протистояння двох фактурних сфер завершується п'ятьма варіантами розвитку подій, п'ятьма фіналами³⁰⁶, спроєктованими С. Шарріно. Основний варіант завершення твору демонструє паритетне співвідношення елементів, пов'язаних як із розгортанням руху, так і зі статичністю повторів. Натомість, у чотирьох альтернативних фіналах здобута рівновага порушується за рахунок превалювання однієї зі сфер. У альтернативному Фіналі I агресивний статичний елемент раптово сходить нанівець, у Фіналах II та III – досягає

³⁰⁶ Як і попередні чотири, П'ята фортепіанна соната С. Шарріно є одночастинною. Словом «фінал» (буквальним перекладом оригінального італійського *il finale*) у даному контексті позначається завершення (кода) одночастинного твору, а не окрема частина класичного багаточастинного сонатного циклу. У виданні П'ятої сонати цілісний текст твору із основним фіналом доповнений окремо виписаними альтернативними фіналами *Finale I*, *Finale II*, *Finale III* та *Finale IV* (*di Salisburgo*), момент можливого переходу до яких у нотному тексті графічно позначено знаком ☒ [240, с. 124] (див.: Нотний приклад 35). Об'єм фіналів П'ятої сонати варіюється від декількох рядків до декількох сторінок.

апогею свого розвитку, а у Фіналі IV після досить тривалої боротьби втрачає свої позиції та поступається першому елементу. Варіативність балансу між сферами впливу двох елементів, представленого у різних фіналах, демонструє рівень потенціалу моделей взаємодії, закладених у тексті П'ятої сонати С. Шарріно.

The image shows a musical score for piano, specifically a fragment from the fifth sonata by Salvatore Sciarrino. It consists of two systems of staves. The first system shows a transition from a previous section, marked with dynamic levels like ppp and p. The second system continues this transition, featuring complex textures and dynamic markings such as ppp, p, and ff. There are also performance instructions like 'sempre leggerissimo' and 'per gli altri finali'. The score includes fingerings and other musical notations typical of a piano score.

Нотний приклад 35. С. Шарріно. П'ята соната для фортепіано (фрагмент партитури, момент переходу до основного фіналу).
Copyright © 1994 by BMG RICORDI S.p.A, Roma

Інтонаційна спорідненість всіх П'яти сонат С. Шарріно, їх побудова на основі спільних фактурних елементів дозволяє говорити про їх органічну єдність. Втім, з огляду на відсутність авторського коментаря з цього приводу та наявність окремого видання кожної сонати, цілісне виконання даного сонатного «макроциклу» не є обов'язковим. Однак усвідомлення виконавцем інтонаційної природи складових фактурних елементів кожної окремої сонати поза іншими видається дещо обмеженим.

Можливий ключ до розуміння прихованого сенсу шаррінівських фортепіанних сонат знаходимо у збірці «Сальваторе Шарріно. П'ять сонат для фортепіано. 1976–1994»³⁰⁷ [240], опублікованій видавництвом *Ricordi*

³⁰⁷ «Salvatore Sciarrino. Cinque sonate per pianoforte. 1976–1994» [240].

у 1997 році. У вищеназваному виданні Першій сонаті (а відповідно – й іншим чотирьом сонатам) передує розгорнутий епіграф, розміщений на окремій сторінці. Це цитовані вісімдесят п'ятий та вісімдесят шостий параграфи XXIII глави історичної праці «Діяння»³⁰⁸ («*Rerum gestarum*») римського історика Амміана Марцелліна (*Ammianus Marcellinus*, с. 330–395). Головну лінію своєї оповіді, присвячену політичній історії Римської держави, античний історик побіжно переплітає із біографічними, філософськими, релігійними, етнографічними та природознавчими екскурсами. Фрагменти одного із таких екскурсів, присвяченого походженню перлин, С. Шарріно і обирає у якості епіграфа до своїх фортепіанних сонат: «У індіанців та персів перлини знаходять у твердих білих морських раковинах. Вони зароджуються від додавання роси у певну пору року. Молюски, що живуть у раковинах, відчують своєрідний статевий потяг і, швидко відкриваючись і закриваючись, приймають вологу, просякнуту місячним світлом. Стаючи від цього вагітними, вони зачинають по дві або по три маленькі кульки, або одну, як це спостерігається іноді у виловлених раковинах. Така кулька може бути більшого розміру, звідси і походить назва “*unio*”. Підтвердженням того, що перлини походять швидше із етеру, ніж від живлення з моря, може бути те, що, якщо на них бризнути краплини ранкової роси, вони стають світлими і круглими, а краплини вечірньої роси роблять їх незграбними і рудуватими, а іноді навіть плямистими. Маленькими або великими робляться вони випадково, залежно від якості сприйнятої вологи»³⁰⁹ [240].

³⁰⁸ У різних перекладацьких традиціях ця праця фігурує під різними назвами: «Історія», «Римська історія» («*Römische Geschichte*»), «Діяння» («*Res gestae*»), «Діяння у тридцять одній книзі» («*Rerum gestarum libri XXXI*») тощо.

³⁰⁹ «*Apud Indos et Persas, margaritae reperiuntur in testis marinis robustis et candidis, permixtione roris anni tempore praestituto conceptae. Cupientes enim velut coitum quendam, humores ex lunari aspergine capiunt, densius oscitando. Exindeque gravidulae, edunt minutas binas aut ternas, vel uniones, ideo sic appellatas quod evisceratae conchulae singulas aliquotiens pariunt, sed maiores. Idque indicium est aetheria potius derivatione, quam saginis pelagi hos oriri fetus et vesci, quod guttae matutini roris eisdem infusae, claros efficiunt lapillos et teretes, vespertini vero flexuosos contra et rutilos et maculosos interdum. Minima autem vel magna pro qualitate haustum figurantur, casibus variatis*» [240].

Поміщений у контекст П'яти фортепіанних сонат, цей цікавий сам собою фрагмент обростає новими смисловими відтінками. Перлину – головний символ доби Бароко, яка була здатна побачити красу у перлині неправильної форми – ми знаходимо тут у самому звуці. Звільнені від програмного нарративу, літературоцентричності або сюжетності, шаррінівські сонати повертаються до свого початкового значення – царини чистого інструментального звуку (тут доречно згадати, що саме слово *sonata* походить від італійського *sonare* – звучати). Не скуті метричною організацією, вищеназвані фактурні елементи і є тими «перлинами неправильної форми» у намисті сонат, створеному композитором.

Для С. Шарріно фортепіанні сонати стають можливістю задіяти акустичні можливості інструменту у якості джерела пошуку першоелементів музичної мови та очищення музичного матеріалу від усього привнесеного ззовні. Метафорична програмність, реалізована за допомогою епіграфу, стає ключем до своєрідного «музичного квесту», до якого композитор залучає і виконавця, і слухача: від гри у «вслуховування» до «поля можливостей» П'ятої сонати із відкритою формою її п'яти альтернативних фіналів. Апологія музики у її чистому, «дистильованому» вигляді – ось одна із найголовніших рис творчості С. Шарріно. Композитор повертається до звуку як дорогоцінної субстанції, що є вартісним сам собою, поза будь-якими контекстами.

Висновки до Розділу 2

У останній третині ХХ – на початку ХХІ століть проєктність як атрибут епохи проникає у саму сутність мистецьких процесів. Ключові маркери проєктності – наявність мети, що виходить за межі самого проєкту, унікальність, відкритість, діалогічність – одночасно стають ключовими параметрами як окремих зразків музичної творчості, так і сучасного композиторського мислення в цілому.

Творчість С. Шарріно є досить репрезентативною в цьому плані. Риси проєктності, що реалізуються у окремих творах композитора, за умови

системного погляду на його творчість як на єдиний текст виявляються включеними до загального вектору шаррінівських творчих пошуків, у центрі яких – емансипація звукової матерії як самоцінної субстанції із закладеною у ній аудіальною подієвістю. Сформульований С. Шарріно у жанровому визначенні опери «Lohengrin» принцип «azione invisibile» може бути екстрапольований на всю творчість композитора як один із ключових принципів його композиторської стратегії.

ВИСНОВКИ

Поліморфність мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть уможливила співіснування різноманітних музичних практик поза умовою їх лінійної спадкоємності. Дане дослідження, не претендуючи на розв’язання питань періодизації музично-історичного процесу та номінації зазначеної доби, розглядає поставангард, насамперед, як стильовий фрейм, у якому у даній роботі досліджено творчість італійського композитора Сальваторе Шарріно.

Автодидакт та автор понад двохсот п’ятдесяти музичних творів, італійський композитор С. Шарріно найбільш повно проявляє себе у просторі поставангардних тенденцій, серед яких ключовими ми вважаємо наступні:

1. *Зміни у структурі мистецької комунікації.* Естетична парадигма поставангарду передбачає зміщення комунікативного акценту із автора музичного твору на його реципієнта як на ключового суб’єкта тріади «композитор – виконавець – слухач». Результатом подібного підходу стає тенденція до дослідження музичного твору на всіх етапах його існування насамперед не з точки зору автора, а з точки зору слухача. Основу творчого методу С. Шарріно складають «фігури музики» («le figure della musica») – універсальні перцептивні моделі, виявлені композитором у ряді природних та культурних феноменів, застосовані ним у власній композиторській практиці та візуалізовані на підготовчому композиційному етапі у «звукових картах» («carte da suono»). Про особливий фокус комунікації зі слухачами свідчить також тяжіння С. Шарріно до вербальної репрезентації власних композиторських інтенцій у формі метафоричних коментарів до своїх творів, підкреслена адресність творчості композитора та її входження до специфічного комунікативного простору музичних фестивалів.

2. *Багатовимірність та інтертекстуальність.* Міжтекстова діалогічність стає маркером інтелектуалізації музики поставангарду останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Творчість С. Шарріно вирізняється

надзвичайною широким колом задіяних текстів-донорів та інтертекстуальних зв'язків, що органічно пов'язані із комунікаційною стратегією композитора та розраховані на компетентну аудиторію, здатну сприймати багатовимірні пласти міжтекстової взаємодії у його творах. Симптоматичним стає немислиме для пуристського авангарду нівелювання межі між «елітарним» та «популярним» мистецтвом на етапі відбору текстів-донорів, якими можуть стати поліфонічний твір доби *Ars nova*, американський пісенний шлягер 1920-х років або історіографічний текст античної доби. Втім, композитору вдається уникати постмодерністської еkleктичності, клішованого тиражування та «загравання» з публікою за допомогою впізнаваних цитат. Філігранно вбудовані у музичну тканину його творів «чужі слова» не порушують стильової єдності, відкриваючи натомість широке смислове контекстне поле.

3. *Деконструкція гранд-наративів* стає для С. Шарріно шляхом реалізації стратегій інтертекстуальності. У ролі гранд-наративів, що підлягають деконструкції, може виступати ренесансний музичний текст як маркер епохи (опера «*Luci mie traditrici*»), музичний жанр (П'ять сонат для фортепіано), вагнерівська концепція *Gesamtkunstwerk*'у (невидиме дійство «*Lohengrin*») тощо. Результатом деконструкції є нова художня єдність, що маніфестує самотутню композиторську індивідуальність.

4. *Ідея відкритого тексту* певним чином об'єднує у собі три вищеназвані принципи. Твори С. Шарріно формують простір для зростання творчої ролі виконавця, яке, на відміну від авангардної парадигми, реалізується не за рахунок сонорно-алеаторичних прийомів музичної композиції, а шляхом формування особливого композиторського тезаурусу як результату глибокого проникнення автора до специфіки виконавських прийомів, їх асиміляції та винайдення на їх основі нових інтонаційних моделей. Множина інтертекстуальних зв'язків у творах композитора покладає на слухача перманентне завдання дешифровки різноманітних кодів, результатом чого стає створення спільними зусиллями всіх залучених

до творчого процесу такого музичного продукту, відкриття нових смислів якого буде залежати від контексту, у якому відбувається його перцепція.

У полі філософського постструктуралізму універсальна категорія *тексту* усвідомлюється як єдине у своїй багатомірності «поле методологічних операцій», тобто як певний простір, що несе у собі множинність смислів та є відкритим для вільної гри гетерогенних культурних кодів. Подібний підхід дозволяє розглядати «текст» як міждисциплінарну категорію, за допомогою якої у межах музичного мистецтва можуть інтерпретуватися як окремі твори або групи творів, так і композиторська творчість у цілому. Усвідомлення можливості інтерпретації творчості композитора як певної цілісності, об'єднаної авторством та певними художніми константами, дозволило у межах даного дослідження розглянути творчість С. Шарріно як єдиний музичний текст, до відкритої комунікативної системи якого включаються і власне твори як втілені у межах відповідної знакової системи продукти композиторської діяльності, і їх виконавська реалізація як складова інтерпретаційного простору, і множина смислів, що виникають у реципієнтів під час їх сприйняття. У даному випадку авторство, за М. Фуко, є тим фактором, що формує певні співвідношення між текстами, а автор – своєрідною «функцією», що встановлює безкінечну множину дискурсів та можливість їх трансформацій.

Окреслені вище тенденції поставангардної практики у своїй безперервній взаємодії дають поштовх до спроб осмислення сучасних мистецьких феноменів через поняття проєктності, що усвідомлюється сьогодні як ключова характеристика сучасної культури. Множина феноменів музичного мистецтва, основним критерієм ідентифікації яких у якості «проєкту» часто є їх самономінація, включає до себе широкий спектр явищ та подій, об'єднаних критеріями зовнішнього цілепокладання, чіткого формулювання мети та соціальної значущості, та провокує до встановлення дихотомічного протиставлення «опус – проєкт» як різних за своєю природою феноменів та навіть створення концепції послідовної історичної зміни «ідеї

твору» на «ідею проєкту» (В. Мартинов). Втім, класифікація мистецьких артефактів шляхом їх диференціації за ознаками «завершеного твору» та «відкритого проєкту» у сучасних умовах не є виправданою. За своєю онтологічною природою «проєкт» та «опус» можуть являти собою той самий об'єкт: їх взаємне перетворення відбувається лише за рахунок зміни ракурсу та методології аналітичного осмислення. У такий спосіб розв'язується протиріччя, закладене у теорії «смерті автора», що окреслює роль автора як імпліцитну функцію скриптора-ретранслятора тексту. В умовах поставангарду виключення постаті автора із процедури дослідження призвело до компенсаторного ефекту: саме мистецькі проєкти стали полем вияву та ідентифікації авторської художньої індивідуальності.

У контексті даного дослідження *проєктність* усвідомлюється як тип композиторської діяльності, у якій фокусується поставангардна парадигма. Одним із результатів проєктної діяльності стає *індивідуальний проєкт* як форма існування єдиного тексту композиторської творчості, що у сукупності своїх рис визначає художню індивідуальність композитора. У межах проєктних домінант у композиторській творчості формується нова якість авторства, за якої суб'єктивність композиторської творчості отримує соціально-орієнтовану значимість та виходить за межі власне проєкту. Функція автора як відкривача творчого акту, його *potestas clavium* («влада ключів») реалізується першою чергою у якості *initio* комунікаційних процесів, до яких залучаються фігури замовника як ретранслятора певного суспільного запиту, виконавця-інтерпретатора та адресата, що декодує авторський шифр у відповідності зі ступенем залученості до спільного із адресантом контексту. У межах вирішення так чи інакше артикульованих викликів часу композитор реалізує свою художню індивідуальності, ступінь домінування якої дозволяє називати результати такої діяльності індивідуальним проєктом.

Запропонований підхід, спрямований на фіксацію композиторської художньої індивідуальності, відкриває шлях до розробки нових параметрів осмислення композиторської творчості. У добу поставангарду саме через

проектну діяльність визначається актуальна конфігурація художньої індивідуальності композитора. Ескізно окреслена у даному дослідженні стосовно С. Шарріно, вона може і має бути уточнена шляхом дослідження інших творів митця як компонентів єдиного тексту композиторської творчості, що знаходиться сьогодні у стані перманентної трансформації, а також апробована на прикладі творчості інших митців. Горизонти реалізації індивідуального у творчості С. Шарріно, репрезентовані у дослідженні, значною мірою визначають твори, що були обрані для аналітичного осмислення, але жодним чином не обмежуються ними. У добу поставангарду кожен новий твір, створений композитором – це не просто додавання чергового тексту до масиву творчих праць, а переозначення всього раніше написаного. Поки митець продовжує жити, а його твори – зазнавати інтерпретаційних прочитань на рівні виконавців та реципієнтів, композиторська творчість залишається відкритим текстом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка. Москва : РОССПЭН, 2008. 704 с.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Акопян Л. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Музыка, 2010. 855 с.
4. Андросова Д. Авангард – поставангард у фортепіанній творчості О. Мессіана і його сучасників. *Українська музика*. 2017. Число 2. С. 107–114.
5. Арановский М. Музыкальный текст : структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
6. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. Москва : Наука, 1981. Т. 40. № 4. С. 356–367.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
8. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ю. А. Гальперна ; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. Москва : Музыка, 1972. 372 с.
9. Бакштейн И. Цитадель элитарности. Тезисы о современном искусстве. *Искусство кино*. 2007. № 3. С. 89–98.
10. Барсова И. Искусство музыки и vanitas. *Научный вестник Московской консерватории*. 2013. № 3. С. 168–184.
11. Барт Р. Зерно голоса. *Новое литературное обозрение*. 2017. Вып. 6. С. 77–84.
12. Барт Р. Империя знаков : сборник заметок по итогам путешествия по Японии / пер. Я. Г. Бражниковой. Москва : Праксис, 2004. 143 с.

13. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–422.
14. Барт Р. Смерть автора. *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. Москва : Прогресс, 1989. С. 384–391.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
16. Башляр Г. Новый рационализм / пер. Ю. Сенокосова, М. Туровера. Москва : Прогресс, 1987. 376 с.
17. Берегова О. М. Діалог культур : образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
18. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні ХХІ ст. : монографія. Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2009. 175 с.
19. Беляєва Л. В. Міжнародний зведений каталог-репертуар української книги, 1798–1923 : науково-бібліографічне видання : у 3 т. Т. 1. 1798–1903. Київ : Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2019. 1074 с.
20. Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського*. 2013. Вип. 2 (19). С. 33–43.
21. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури : художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. статей*. 2012. С. 78–88.
22. Бурдьє П. Практичний глузд / пер. О. Йосипенко, С. Йосипенка, А. Дондюка. Київ : Український Центр духовної культури, 2003. 503 с.
23. Бурдьє П. Формы капитала / пер. М. С. Добряковой. *Экономическая социология*. 2005. Том 6. № 3. С. 60–74.
24. Буцко А. DW представляет : «Be@thoven» – русская премьера Бетховенского фестиваля. *Colta* : веб-сайт. URL:

- <https://www.colta.ru/news/23642-sochinenie-tarnopolskogo-k-250-letiyu-bet-hovena-ispolnyat-v-rossii-igermanii> (дата звернення: 12.03.2021).
25. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Paris-Kyiv : Terra Incognita. 2010. 416 с.
 26. Герасимова-Персидская Н. Мадригалы Джезуальдо : между Ренессансом и барокко. *Opera musicologia*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. № 1 (15). С. 5–20.
 27. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. Москва : Наука, 1975. 532 с.
 28. Голышко-Вольфсон Д. Поставангард. Необарокко. *Художественный журнал* : веб-сайт. Вып. 21 1998. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1504> (дата звернення: 20.01.2020).
 29. Григорьева И. В. Италия в XX веке : монография. Москва : Дрофа, 2006. 256 с.
 30. Григорьева М. А. 12 мадригалов Сальваторе Шаррино (perché oggi). *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. 2016. Вып. 6. С. 5.
 31. Гринева М. И. Форма по индивидуальному проекту в творчестве Э. Денисова. *Мир науки, культуры, образования*. 2012. Вып. 4. С. 39–42.
 32. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
 33. Гуссерль Е. Амстердамські доповіді. *Логос*. 1992. № 3. С. 62–80.
 34. Давидовський К. Семантика мистецького проекту (на прикладі творчих ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М Глієра 1990-2000-х років). *Культурологічна думка*. 2013. Вип. 6. С. 160–164.
 35. Два дні й дві ночі нової музики. *Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової* : веб-сайт. URL: <http://odma.edu.ua/competition/fest/archive> (дата звернення: 14.12.2019).

36. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. Около 50 000 слов. Изд. 2, переработ. Москва : Русский язык, 1976. 1096 с.
37. Демиденко Я. С. Український авангардизм : філософсько-естетичний дискурс : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 18 с.
38. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
39. Деррида Ж. О грамματοлогии / пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. 512 с.
40. Деррида Ж. Письмо к японскому другу. *Вопросы философии*. Москва, 1992. № 4. С. 53–57.
41. Дмитренко К. І. Взаємодія типового та нетипового в сучасній музичній композиції на прикладі Сонати № 1 С. Шарріно. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 118. С. 151–160.
42. Добровольська Ю. Жизнь спустя. Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. 486 с.
43. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2004. 439 с.
44. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16 (2). С. 50–54.
45. Драч І. Художня індивідуальність композитора : аспекти вияву : навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
46. Дробот О. Ибсен : особенности языка и новые переводы. *Шаги / Steps*. 2019. Вып. 5 (3). С. 193–205.
47. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 310 с.

- 48.Етимологічний словник української мови : в 7 т. Т. 4 : Н–П / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2003. 657 с.
- 49.Єфіменко А. Г. Українські композитори і вокалісти у світі нового проєктного оперотворення. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. С. 169–195.
- 50.Западов В. А. Русская литература XVIII века, 1770–1775 : хрестоматія. Москва : Просвещение, 1979. 447 с.
- 51.Зенкин К. В. От Скрябина ко второму авангарду : почему все, что нас окружает, – это музыка? *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. Вып. 3. С. 96–102.
- 52.Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 204 с.
- 53.Зінкевич О. Музика говорить мовою нашого часу. *Критика*. 2004. № 7–8 (81–82). С. 30–34.
- 54.Ібсен Г. Як ми мертві воскреснемо : драматичний епілог у 3 актах / пер. А. Крушельницького. Львів : Академічна Громада, друк. В. А. Шийковського, 1900. 135 с.
- 55.Івановська Н., Шульгіна В., Яковлев О. Соціокультурне проектування в мистецтві : теорія та практика. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.
- 56.Ідрісова С. Ігри умовності: фільм «Форма води» та опера «Моє зрадливе світло». *Moderato* : веб-сайт. URL: <https://moderato.in.ua/events/igri-umovnosti-film-forma-vodi-ta-opera-moye-zradlive-svitlo.html> (дата звернення: 12.09.2021).
- 57.Исторический словарь галлицизмов русского языка / ред. Н. И. Епишкин. Москва : ЭТС, 2010. 5140 с.

58. Катунян М., Екимовский В. Поставангард глазами композиторов. *Музыкальная академия*. 1998. Вып. 3 (664). С. 119–125.
59. Кириллина Л. В. Итальянская опера первой половины XX века : монография. Москва : ГИИ, 1996. 230 с.
60. Книжковий Арсенал 2014 року. *Мистецький Арсенал* : веб-сайт. URL: <https://artarsenal.in.ua/uk/knyzhkovyj-arsenal/arhiv/2014-2/> (дата звернення: 05.11.2019).
61. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / авт. предисл., пер. с чеш. К. Н. Иванова. Москва : Музыка, 1976. 268 с.
62. Колбин Д. К вопросу о подлинности скрипичного концерта D-dur Моцарта (К. 271a-i). *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва : Музыка, 1972. С. 266–303.
63. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик : Взгляды композитора в 1950—1960-е годы. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып. 4. Москва : Музыка, 1983. С. 162–196.
64. Контрасти. Міжнародний фестиваль сучасної музики. *Польський Інститут в Києві* : веб-сайт. URL: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/kontrasti2015-buklet.pdf> (дата звернення: 05.11.2019).
65. Кордовська П. Західноєвропейська новітня музика у мистецькому просторі сучасної України (на прикладі творчості С. Шарріно). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. 2020. С. 125–129.
66. Кордовська П. А. Італійська співачка Дейзі Луміні як інтерпретаторка новітньої музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 56. 2020. С. 253–266.
67. Кордовська П. Марнота марнот : у пастці нескінченного очікування, або Рефлексії на твір «Vanitas» Сальваторе Шарріно. *Музика : український інтернет-журнал* : веб-сайт. 2022. URL: http://mus.art.co.ua/marnota-marnot-u-pasttsi-neskinchennoho-ochikuvannia-abo-refleksii-na-tvir-vanitas-salvatore-sharrino/?fbclid=IwAR1qDPo_3doDf7fmJ8lfQ3sP7N-gXEocokrBGG88AYSuzbuTkl-nBtw6inY (дата звернення: 12.07.2022).

68. Кордовська П. А. Музика С. Шарріно на бетховенському фестивалі у Бонні: актуалізація класичної спадщини в сучасних мистецьких проєктах. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XXIII. Харків : ХНУМ, 2021. С. 209–223.
69. Кордовська П. Музичний проєкт : мистецтво чи менеджмент? *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року.* Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт», 2021. С. 166–168.
70. Кордовська П. На шляху до дефініції музичного проєкту. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року : тези.* Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С. 52–53.
71. Кордовська П. А. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XIV. Харків : ХНУМ, 2018. С. 132–151.
72. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики). *Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму.* Москва : Прогресс, 2000. С. 3–48.
73. Кримський С. Проєкт і проєктування в сучасній цивілізації. *Запити філософських смислів.* Київ : Парапан, 2003. С. 134–147.
74. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму.* Москва : Прогресс, 2000. С. 427–457.
75. Кузнецова М. «De la nuit» Сальваторе Шарріно» : к проблеме чужое–свое. *Academia.edu* : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/8OPBc7A> (дата звернення: 12.10.2020).
76. Кюрегян Т. Музыкальная форма. *Теория современной композиции* / ред. В. Ценова. Ч. 2. Москва : Музыка, 2005. С. 266–312.
77. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. 2003. 309 с.
78. Лаврова С. В. Временные перекрестки новой музыки и философии Жюль Делёза : Эон, «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона».

- Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2013. № 3. С. 16–24.
79. Лаврова С. В. «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2013. 280 с.
80. Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века : монография. Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.
81. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2005. 28 с.
82. Лаврова С. В. «Экология слушания» и эффект «Невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (*Das madchen mit den schwefelholzern*) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (*Lohengrin—azione invisibile*) Сальваторе Шаррино. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2013. № 1. С. 9–20.
83. Лаврова С. В. Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино : вторая серия парадоксов «Логика смысла» Жюль Делёза как опыт сравнительного анализа. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2012. № 4. С. 68–75.
84. Ластовецька Л. Тенденції розвитку італійської опери початку XX століття. *Молодь і ринок.* 2017. № 5. С. 135–139.
85. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.

86. Латинско-русский словарь / ред. И. Х. Дворецкий. 6-е изд., стереотип. Москва : Русский язык, 2000. 846 с.
87. Лейпсон Л. В. Композитор или художник-интермедиа? *Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании. Вопросы теории, методологии и практики.* 2013. С. 19–29.
88. Лигети Д. Форма в новой музыке. *Дьердь Лигети. Личность и творчество : сб. статей.* Москва : РИИ, 1993. С. 190–207.
89. Липка О. Р. Мистецький проект як засіб популяризації мистецтва. *Культурологічний альманах.* 2017. Вип. 6. С. 87–89.
90. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 383 с.
91. Марік В. Б. Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві : до проблеми вічного образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
92. Маркова О. Метафізика історії музики і неоготика пост-поставангарду. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2018. Вип. 20. С. 3–9.
93. Мартынов В. И. Зона opus post, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. 288 с.
94. Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов : актуальные проблемы науки и практики : сборник научных статей / Ростовская гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. 283 с.
95. Мерлянова О. А. Проект як форма навчального процесу у мистецькому учбовому закладі. *Гілея : науковий вісник.* 2017. Вип. 125. С. 342–345.
96. Метлушко В. А. Традиция и новаторство в пьесах для кларнета solo композиторов XX века. *Аспекти історичного музикознавства.* 2017. Вип. 9. С. 412–426.

97. Морозова Л. Три опери, що мали значення. *Korydor* : веб-сайт. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/10775.html> (дата звернення: 12.10.2020).
98. Назаров Н. Події голосу : «Моє зрадливе світло» Сальваторе Шарріно. Асоціація Європейських Журналістів : веб-сайт. URL: <http://aej.org.ua/news/1815.html> (дата звернення: 12.10.2020).
99. Неф К. История западно-европейской музыки / под ред. Б. В. Асафьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музгиз, 1938. 304 с.
100. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
101. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «Музичний проект академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89–103.
102. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 448 с.
103. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманізація мистецтва» и другие работы : сборник / пер. с исп.; послесл. Н. Матяш. Москва : Радуга, 1991. 638 с.
104. Остин Дж. Слово как действие. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1981.
105. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів : БаК, 2005. 230 с.
106. Перейма О. Італійська опера після Другої світової війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 590–601.
107. Перейма О. З. Італійська опера ХХ століття : основні тенденції і напрямки розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
108. Перейма О. З. Італійська опера кінця ХХ століття : основні напрямки розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 9. С. 69–77.

109. Петровская О. С. Эволюция системы нотации : к проблеме знака в музыкальной семиотике. *Научная мысль Кавказа*. 2008. № 3 (55). С. 144–148.
110. Петрусёва Н. А. Булез и другие : о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2010. № 6. С. 153–162.
111. Петрусёва Н. А. О двух тенденциях Новой музыки. *Litera*. 2013. № 3. С. 177–233.
112. Пономаренко О. Музичні фестивали у системі культурного життя Італії. *Культура і сучасність*. Вип. 1. 2017. С. 66–71.
113. Пономаренко О. «Ravello Festival» : динаміка розвитку музичних фестивалів у сучасній Італії. *Арт-платформа*. 2020. Вип. 1 (1). С. 293–316.
114. Поспелов П. Одиннадцать мужчин и одна женщина. *Музыкальная жизнь*. 2021. № 12 (1229). С. 85.
115. Поспелов П. ТПО «Композитор». *Петр Поспелов* : веб-сайт. URL : <http://www.ppospelov.ru/?id=3&readfull=4509?lng=ru> (дата звернення: 12.01.2022).
116. Рембо А. П'яний корабель : Поезії / упор. та автор післямови В. І. Ткаченко. Київ : Дніпро, 1995. С. 179.
117. Рильке Р. Празвук. *Художественный журнал*. 1996. Вып. 14. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1107> (дата звернення: 09.03.2020).
118. Родион Щедрин – Олегу Дусаеву. *The New Times* : веб-сайт. URL: http://www.newtimes.ru/magazine/issue_34/article_20.html (дата звернення: 12.01.2022).
119. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. М. Калужского, А. Гиндиной. Москва : Астрель, 2012. 560 с.

120. Рынденко О. Видення Аминя Оливье Мессіана в авторських коментаріях композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 111. С. 121–131.
121. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры. *Вопросы философии*. 1984. С. 86–99.
122. Слотердаjk П. Кентаврическая литература / пер. Е. Малаховой. *Nietzsche* : веб-сайт. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxb/kentavr> (дата звернення: 12.09.2019).
123. Сниткова И. И. Феномен niente в творчестве Сальваторе Шаррино. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. 2019. Вып. 4. С. 22–28.
124. Соломонова О. Інтерпретаційний контент модерного музичного театру : портрет у стилі ad libitum : до 195-річчя драми «Борис Годунов» Олександра Пушкіна і 150-річчя трагедії «Цар Борис» Олексія Толстого. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 143–159.
125. Стоянова И. О переосмыслении музыки, музыковедения и эстетики в парижском IRCAM. *Журнал Общества теории музыки*. 2017. Вып. 4. С. 49–60.
126. Тадля О. М. Технологія створення мистецького проекту в діяльності менеджера соціокультурної сфери. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. Вип. 1. С. 233–239.
127. Топоров В. Н. Мифы народов мира : энциклопедия. В 2 томах. Т. 2. К–Я. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Советская Энциклопедия, 1988. 719 с.
128. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 3 (44). С. 56–69.

129. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття) : монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.
130. Тюлина С. В. Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети : 1960–80 г.г.) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения :17.00.02 / Российская Академия музыки им. Гнесиных. Москва, 1995. 25 с.
131. Український правопис (новий) : офіційний текст. Київ : Кондор, 2019. 283 с.
132. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) . автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 17 с.
133. Фуко М. Что такое автор? *Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности* / пер. с фр. С. Табачниковой. Москва : Касталь, 1996. С. 7–46.
134. Холопов Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения* : матер. науч. конф. Москва, 2004. С. 79–90.
135. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
136. Холопов Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории. *Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры*. Москва : Государственный институт искусствознания, 2000. С. 278–279.
137. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова* : веб-сайт. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 08.11.2018).

138. Холопов Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки. *Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой*. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 2002. С. 380–393.
139. Холопов Ю. Н. Щедрый Щедрин. *Музыкальная академия*. 2007. № 4. С. 43–48.
140. Холопова В. Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании). *Музыкальное искусство и образование*. 2013. № 3. С. 79–92.
141. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с
142. Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм. *Laudamus*. 1992. С. 107–113.
143. Ценова В. С. (ред.). Теория современной композиции : учебник. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
144. Черкашина-Губаренко М. Р. Образ *Femme fatale* в оперному мистецтві доби модернізму і на сучасній оперній сцені (на прикладі «Вогняного янгола» С. Прокоф'єва і «Лулу» А. Берга). *Музика в системі мистецької освіти : взаємини та протидії : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р.* Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 265–269.
145. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах : монография. Харьков : Акта, 2013. 480 с.
146. Черкашина-Губаренко М. Поэтика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18 (1). С. 17–25.

147. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. : 13 560 слов. 3-е изд., стер. Москва : Русский язык, 1999. Т. 2 : Панцирь–Ящур. 559 с.
148. Чигарева Е.И. От авангарда к постмодерну : новая книга о музыке XX века. *Музыкальная академия*. 2013. № 1. С. 55–57.
149. Чигарева Е. И. Что такое афоризм в музыке? (от Дмитрия Шостаковича к Альфреду Шнитке). *Музыкальное образование в контексте культуры : вопросы теории, истории и методологии : материалы X Международной научной конференции*. Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. С. 181–192.
150. Чинаев В. П. В сторону «новой целостности» : интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
151. Швед М. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка : Серія мистецтвознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. Вип. 4. С. 150–158.
152. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2005. 14 с.
153. Шестов Л. И. Potestas clavium (Власть ключей). Москва : АСТ ; Хранитель, 2007. 348 с.
154. Шип С. В. Что такое музыкальное произведение? *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. № 18 (2015). С. 8–13.

155. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур : автореф. дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. Санкт Петербург, 2013. 23 с.
156. Шекспир У. Много шума из ничего. Троиц и Крессида / пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник, Т. Гнедич. Москва : АСТ, 2002. 359 с.
157. Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (теоретические основы музыкального языка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2004. 24 с.
158. Щербаков Е. В. Музыкальная форма. *Большая российская энциклопедия. Электронная версия* : веб-сайт. URL: <https://bigenc.ru/music/text/4226268> (дата звернення: 08.02.2022).
159. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие. *Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века*. Москва : Прогресс, 1986. С. 227–229.
160. Этимологический словарь русского языка / сост. Г. А. Крылов. Санкт-Петербург : Виктория плюс, 2004. 428 с.
161. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И. Мельчука. *Структурализм : «за» и «против»*. Москва : Прогресс, 1975. С. 193–230.
162. Яковлев О., Андросова Д. Фортепіанні відео-втілення поставангарду на прикладі творчості Л. Грабовського, В. Сильвестрова та їх зарубіжних сучасників у практиці естрадно-філармонічного подання. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2021. № 39. С. 82–87.
163. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець XX — початок XXI століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17 (2). С. 66–72.

164. A Guide to the Project Management Body of Knowledge (PMBOK guide). Project Management Institute. Sixth edition. Newtown Square, PA : Project Management Institute, 2017. 579 p.
165. Amici di Milano Musica. *Milano Musica* : website. URL: <http://www.milanomusica.org/it/sezione-amici-milano-musica/soci.html> (дата звернення: 09.04.2020).
166. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Sediuk I. «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (1). Pp. 258–272.
167. Angius M. Come avvicinare il silenzio : nuova edizione. Padova : Il Poligrafo (Rapsodie. Collana di musicologia), 2020. 241 p.
168. Associazione Filarmonica di Rovereto : Stagione dei concerti 2015–2016. *Diazilla* : website. URL: <https://diazilla.com/doc/936265/libretto---associazione-filarmonica-di-rovereto> (дата звернення: 23.09.2021).
169. Atkinson R. Project management: cost, time and quality, two best guesses and a phenomenon, its time to accept other success criteria. *International journal of project management*. 1999. Vol. 17 (6). P. 337–342.
170. Balestra C., Francesco L. Rai Trade : Musica Contemporanea. Catalogo editoriale 2006. Edizioni musicali : teatro musicale, musica sinfonica e da camera. Roma, Milano : Rai Trade Edizioni Musicali, 2006. 228 p. URL: <https://www.yumpu.com/it/document/read/4621916/scarica-il-catalogo-rai-trade> (дата звернення: 12.10.2021).
171. Barthes R. A l'avant-garde de quel theatre? *Théâtre populaire*. 1956. № 18. Pp. 1–3.
172. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (4). Pp. 205–216.
173. Beethovenfest Bonn. 13–22 March 2020. 4–27 Sep 2020. Complete Programme 2020. Beethovenfest : website. URL:

- https://www.beethovenfest.de/media/pdf/BF_PUE_2020_ENGLISCH_DS_NEU.pdf (дата звернення: 26.03.2020).
174. Beethovenfest in Bonn. Musik des Erwachens von Salvatore Sciarrino. *Kölnische Rundschau*. September 14. 2015. URL: <https://www.rundschauonline.de/news/kultur/beethovenfest-in-bonn-musik-des-erwachens-vonsalvatore-sciarrino-22712238> (дата звернення: 26.03.2020).
175. Berberian C. La nuova vocalità nell'opera contemporanea. *Discoteca*. 1966. № 62. Pp. 34.
176. Besthorn F. H. Ancóra : Variazioni: Franco Evangelistis permutiertes Formdenken bei Salvatore Sciarrino. *Die Tonkunst*. 2013. Pp. 317–324.
177. Bianconi L. Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. *Grove Music Online* : website. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gesualdo%2C+Carlo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата звернення 10.03.2019).
178. Biennale Musica 2016. Incontro con Salvatore Sciarrino. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVCk&t=221s&ab_channel=BiennaleChannel (дата звернення: 03.04.2020).
179. Boulez P. Sonate, Que Me Veux-Tu? *Perspectives of New Music*. 1963. Vol. 1. № 2. Pp. 32–44.
180. Bürger P. Theory of the Avant-garde. Manchester University Press, 1984. 192 p.
181. Capra M. Review of Salvatore Sciarrino: catalogo delle opere ; musiche e scritti ; discografia, nastrografia, videografia ; bibliografia, by R. Giuliani. *Rivista Italiana Di Musicologia*. 1999. 34 (1). Pp. 203–204. URL: <http://www.jstor.org/stable/24322511> (дата звернення: 03.01.2022).
182. 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. Università di Trento. Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.

183. Cesari M. Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough : thèse pour obtenir le grade de Docteur. Université Paris Sorbonne, 2015. 326 p.
184. Cicognini G. A. Il Tradimento per l'onore. *Google Books* : website. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=k8NWAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Giacinto+Andrea+Cicognini%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii2paklevhAhUvw8QBHQ1mDaIQ6AEIXTAH#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 15.03.2019).
185. Composition Commission issued to Salvatore Sciarrino. EVS-Musikstiftung : website. URL: <https://www.evs-musikstiftung.ch/en/prize/prize/grants-aid/composition-commissions/composition-commission-issued-salvatore-sciarrino.html> (дата звернення: 12.06.2022).
186. De Benedictis A. I, Dotto G. L'Incantesimo del Suono. Salvatore Sciarrino. Padua : Corraini Editore, 2017. 12 p.
187. Enciclopedia Treccani. *Treccani* : website. URL: <https://www.treccani.it/> (дата звернення: 03.06.2022).
188. Evangelisti F. Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro. Roma : Semar, 1991. 182 p.
189. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino : «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» : tesi di laurea. Università degli Studi di Milano, 2005. 193 p.
190. Giuliani R. Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia. Milano : Ricordi, 1999. 240 p.
191. Fearn R. Italian opera since 1945. Routledge, 2014. 278 p.
192. Ferrari Ch. Daisy e la musica. Una grande e tragica storia. *Patria Indipendente*. 2019. Vol. IV. P. 68.
193. Genette G. Paratexts : Thresholds of Interpretation / tr. by J. E. Lewis. Cambridge : Cambridge University Press. 1997. 427 p.

194. Giacco G. La notion de «figure» chez Salvatore Sciarrino. Paris : L'Harmattan Éd, 2001. 246 p.
195. Gould G. Non, je ne suis pas du tout un excentrique : un montage de Bruno Monsaingeon; Le dernier puritain; Contrepoint à la ligne. Robert Laffont, 2019. 955 p.
196. Hannoosh M. Parody and decadence : Laforgue's Moralites legendaires. The Ohio State University Press, 1989. 275 p.
197. Hinton S. Not "Which" Tones? The Crux of Beethoven's Ninth. *19th-Century Music*. 1998. Vol. 22, no. 1. Pp. 61–77.
198. Hodges N. A Volcano Viewed from Afar : The Music of Salvatore Sciarrino. *Tempo*. 1995. № 194. Italian Issue. Pp. 22–26.
199. ISO 21500:2012. Guidance on project management. *ISO* : website. URL: <https://www.iso.org/standard/50003.html> (дата звернення: 05.11.2019).
200. Iudica G. The "Gesualdo case" in Contemporary Melodrama. *Law and Opera*. Springer International Publishing, 2018. Pp. 159–171.
201. Ivanković L. Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber : masterarbeit der Studienrichtung Musiktheorie. Kunstuniversität Graz, 2013. 97 p.
202. Jencks Ch. Post-Modernism and the Revenge of the Book. *This is Not Architecture*. Routledge, 2005. Pp. 195–218.
203. Johansen U. The Instrumental Cadenza of the Period c. 1700–c. 1770. Uppsala : Uppsala Universitet, 1983. 257 p.
204. Kordovska P. A. The Composer's Creative Individuality in the Conditions of the Projectivity (Based on Salvatore Sciarrino's Works). *European Journal of Arts*, 2021, № 4. Pp. 53–63.
205. Laforgue, Jules. *Encyclopaedia Britannica*. Vol. 13. The University of Chicago, 1969. Pp. 597–598.

206. Lanz M. Silence : Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto : a doctoral document. University of Nevada, Las Vegas, 2010. 90 p.
207. Le Jeune C. Qu'est devenu ce bel œil. Gallica. *Bibliothèque nationale de France : website*. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502921q/f146.image> (дата звернення: 12.04.2019).
208. Lisoni A. Un famoso commediografo dimenticato : G. A. Cicognini. Parma, 1896. 34 p.
209. Lopez-Vazquez A. R. Hamlet, Laforgue, and Joyce. *Papers on Joyce*. Vol. 2. Spanish James Joyce Society, 1996. Pp. 97–102.
210. Lyotard J. F. Note on the Meaning of "Post". *Postmodernism. A Reader*. 1993. Pp. 47–50.
211. Maidenberg-Todorova K. I. Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 3. С. 286–290.
212. Marc I., Green S. The singer-songwriter in Europe: Paradigms, politics and place. Routledge, 2016. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=LqTOCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 23.05.2019).
213. Matteini F. Giù dal viadotto mano nella mano. *La Stampa*. 1993. № 227. P. 11.
214. Misuraca P. Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi. Roma : Neoclassica (Novecento, Nuove Impressioni), 2018. 302 p.
215. Misuraca P. Luigi Rognoni intellettuale europeo. Palermo : CRICD, 2010. 288 p.
216. Misuraca P. Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico. Palermo : Unda Maris, 2008. 167 p.
217. Misuraca P. Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2012. №12. Pp. 73–89.

218. Novak J. *Postopera : Reinventing the Voice-Body*. 2015. Routledge-Verlag. 192 p.
219. Nuova musica. *Le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*. Pungitopo, 2014. 168 p.
220. Petracchi C. Salvatore Sciarrino : il segno e il suono. *Vapore magazine* : website. URL: <http://www.vaporemagazine.com/salvatore-sciarrino-il-segno-e-il-suono/> (дата звернення: 15.01.2022).
221. Pfitzinger S. *Composer Genealogies : A Compendium of Composers, Their Teachers, and Their Students*. Rowman & Littlefield, 2017.
222. Pinzauti L. Salvatore Sciarrino. *Treccani* : website. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-sciarrino_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Compositore%2C%20nato%20a%20Palermo%20il,fu%20in%20sostanza%20un%20autodidatta (дата звернення: 12.07.2022).
223. Pollack J., Helm J., Adler D. What is the Iron Triangle, and how has it changed? *International Journal of Managing Projects in Business*. 2018. Vol. 11(2). Pp. 527–547.
224. Ponomarenko O. Temporary Space of Musical Venice (On The Example of Functioning of the International Festival of Contemporary Music of the Venice Biennial). *European Journal of Arts*. 2021. № 2. Pp. 46–52.
225. Ramsey W. *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*. New York : Oxford University press, 1953. 302 p.
226. Riley H. Th. *A Dictionary of Latin and Greek quotations, proverbs, maxims and mottos*. Bell, 1909. 628 p.
227. Roennfeldt P. The (50) Variations (not by Beethoven) on a Theme by Diabelli – Monstrosity or Monument? *Proceedings of the 9th Australasian Piano Pedagogy Conference “Expanding Musical Thinking*. 2011. URL: <https://research-repository.griffith.edu.au/handle/10072/39739> (дата звернення: 09.05.2020).

228. Rognoni L. *Espressionismo e dodecafonia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1954. 395 p.
229. Rognoni L. *Gioacchino Rossini*. Torino : Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1968. 509 p.
230. Roser M., Ritchie H., Ortiz-Ospina E. Internet (2015). *Our World In Data* : website. URL: <https://ourworldindata.org/internet> (дата звернення: 07.01.2021).
231. Rousseau J. *Sonate. Dictionnaire de musique*. Tome II. Paris et Amsterdam, 1764. Pp. 212–213.
232. Rutherford-Johnson T. The ghost of the avant garde. *The Guardian*: web-site. URL: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/apr/23/luigi-nono-future-creative-utopia> (дата звернення: 12.04.2022).
233. Salvatore Sciarrino. *Accademia musicale Chigiana* : website. URL: <http://eng.chigiana.it/salvatore-sciarrino>. (дата звернення: 12.09.2021).
234. Salvatore Sciarrino. *CIDIM* : website. URL: <http://www.cidim.it/cidim/content/314619?db=bdci&id=242374> (дата звернення: 13.11.2021).
235. Salvatore Sciarrino. *Salvatore Sciarrino official website* : website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/index.php?lan=ita> (дата звернення: 17.05.2021).
236. Salvatore Sciarrino – il segno e il suono. *Archivio Storico Ricordi* : website. URL: <https://www.archivioricordi.com/progetti/salvatore-sciarrino-il-segno-e-il-suono-ottobre-2017#/> (дата звернення: 24.06.2022).
237. Sciannameo F. *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*. Lexington Books. *Books.Google* : website. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=b2_KDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Reflections+on+the+Music+of+Ennio+Morricone:+Fame+and+Legacy.+&ots=BfHbLm1fLo&sig=3Q0ofMcr0YxtNqYItel7Et5oObQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Reflections%20on%20the%20Music%20of

- [%20Ennio%20Morricone%3A%20Fame%20and%20Legacy.&f=false](#) (дата звернення: 14.03.2020).
238. Sciarrino returns to Ricordi with a new opera. *Ricordi* : website. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2022/04/Sciarrino.aspx> (дата звернення: 20.07.2022).
239. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo : CIDIM – Novecento, 2001. 340 p.
240. Sciarrino S. Cinque sonate per pianoforte, 1976-1994. Milano : Ricordi, 1997. 134 p.
241. Sciarrino S. Efebo con radio : per voce e orchestra. Milano : Ricordi, 1981. 50 p.
242. Sciarrino S. Le figure della musica da Beethoven ad oggi, Milano : Ricordi, 1998. 148 p.
243. Sciarrino S. Lohengrin : azione invisible per solista, strumenti e voci. Ricordi, 1984. 131 p.
244. Sciarrino S. Luci mie traditrici : opera in due atti su testo l'autore. Milano : Ricordi, 1998. 276 p.
245. Sciarrino S. Vanitas : natura morta in un atto. Milano : Ricordi, 1981. 58 p.
246. Scipio A. D. Review of the book Evangelisti. *Computer Music Journal*. 2001. Vol. 25 (2). Pp. 85–88.
247. Skeat W. W. An etymological dictionary of the English language. Oxford : Oxford University Press, 1953. 886 p.
248. Somigli P. “Vanitas” e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino. *Il Saggiatore Musicale*. 2008. Vol. 15(2). Pp. 237–267.
249. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century : The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2011. 586 p.
250. Tessitore F. Visione che si ebbe nel cielo di Palermo : le Settimane internazionali nuova musica : 1960–1968. Rai-ERI, 2002. 352 p.

251. Thomas G. The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino. *The Musical Times*. 1993. Vol. 134, no. 1802. Pp. 193–196.
252. Tomatis J. Storia culturale della canzone italiana. *Saggiatore*. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=b1CFDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=Storia+culturale+della+canzone+italiana&ots=kNjuhriTic&sig=JxZwnRyElxyqwjrtthxiKnTtdwoQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Storia%20culturale%20della%20canzone%20italiana&f=false (дата звернення: 12.01.2020).
253. Vinay G. Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano : Ricordi, Accademia di Santa Cecilia, 2010. 281 p.
254. Vinay G. «Quaderno di strada» de Salvatore Sciarrino. Paris : Éditions Michel de Maule, 2007. 155 p.
255. Yantra Productions. *Yantra Productions* : web-site. <http://www.yantrasoundproductions.org> (дата звернення: 20.03.2019).

ДОДАТКИ

Додаток А

ПРИСВЯТИ У ЗАГОЛОВКОВИХ КОМПЛЕКСАХ

ТВОРІВ САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО

Рік	Твір	Склад	Текст присвяти	Коментар
1967	Квартет	Для струнних	a Franco Evangelisti	Ф. Еванджелісті (1926–1980) – композитор, представник італійського післявоєнного авангарду. У 1969 році С. Шарріно відвідував курс електронної музики Ф. Еванджелісті у Академії Санта-Чечилія у Римі.
1970	Соната	Для двох фортепіано	a Bruno Canino e Antonio Ballista	Б. Каніно (1935) – італійський піаніст, клавесиніст, педагог, композитор. А. Балліста (1936) – італійський піаніст, клавесиніст, диригент.
	Прелюд	Для фортепіано	ad Antonio Ballista	А. Балліста (1936) – італійський піаніст, клавесиніст, диригент
1971	«De la nuit»	Для фортепіано	a Mario Pascucci	
	«Arabesque»	Для двох церковних органів (з чотирма помічниками)	a Maria Teresa Rubin de Cervin	М. Т. Рубін де Червін – дружина Е. Рубін де Червін (Ernesto Rubin de Cervin, 1936–1913), композитора та музикознавця. Документи щодо контактів Е. Рубін де Червін з С. Шарріно зберігаються в архіві Е. Рубін де Червін в Інституті музики Фонду Джорджо Чіні.
1972	«Esercizio»	Для фортепіано	a Rovereto la notte del 5 settembre 1972 per il pianista Carlo Levi Minzi	К. Леві-Мінці – італійський піаніст.
1973	Sonata da camera	Для інструментального ансамблю	a Marcello Panni	М. Панні (1940) – італійський диригент.
	«Амур та Психея»	Одноактна опера	a Maria Teresa Rubin de Cervin	М. Т. Рубін де Червін – дружина Е. Рубін де Червін (Ernesto Rubin de Cervin, 1936–1913), композитора та музикознавця.

				Документи щодо контактів Е. Рубін де Червін з С. Шарріно зберігаються в архіві Е. Рубін де Червін в Інституті музики Фонду Джорджо Чіні.
	«...da un Divertimento»	Для дванадцяти інструментів	al signor Mario Pascucci	
1974	Два етюд	Для віолончелі solo	ad Aurelio Pes	А. Пез (1942) – італійський письменник, драматург та музичний критик.
1975	Три блискучі ноктюрни	Для альт	a Piero Farulli	П. Фаруллі (1920–2012) – італійський альтист, академік Академії Санта-Чечилія в Римі.
	Сициліана	Для флейти та клавесину	a Luciana Pestalozza	Л. Песталоцца (1929–2012) – італійська музикознавиця, засновниця та директорка фестивалю «Milano Musica», сестра диригента К. Аббадо.
	Токата	Для клавесину	composta il 20 novembre 1975 tra le 18 e le 20 in occasione del compleanno di Mariolina	М. де Робертіс (Mariolina De Robertis) – італійська клавесиністка.
1976	Шість каприсів	Для скрипки solo	a Salvatore Accardo	С. Аккардо (1941) – італійський скрипаль, диригент, музичний організатор, педагог.
	Перша соната	Для фортепіано	à son ami Massimiliano Damerini	М. Дамеріні (1951) – італійський піаніст.
	Концертний етюд	Для фортепіано	a Camillo Togni	К. Тоньї (1922–1993) – італійський композитор, піаніст та педагог.
1977	Тріо	Для скрипки, віолончелі та фортепіано	a Mario Bortolotto	М. Бортолотто (1927–2017) – італійський музичний критик.
	Сонатина	Для скрипки та фортепіано	a Marilisa Pollini	М. Полліні – італійська піаністка, дружина Мауріціо Полліні.
	Друге квінтеттіно	Для флейти, гобоя, кларнету, фаготу та валторни	a Lina Marzotto	Л. Мардзотто – італійська піаністка та педагог.
	«Il paese senza tramonto» («Країна без заходу сонця»)	Для оркестру та сопрано	a Hans Werner Henze	Х. В. Хенце (1926–2012) – німецький композитор та педагог, з 1953 року жив у Італії.
	Il paese senz'alba («Країна без світанку»)	Для оркестру	a Giusi e Rocco Filippini, affettuosamente	Р. Філіппіні (1943–2021) – швейцарський віолончеліст, з 1995 року – академік Академії Санта-Чечилія у Римі.

	«Di Zefiro e Pan» («Зефір і Пан»)	Маленька поема для десяти духових інструментів	a Chiara e Francesco [Carraro] in occasione delle loro nozze	Ф. Карраро (1930–2014) – італійський колекціонер, навчався разом із К. Штокгаузенем.
	Танець	Для двох скрипок та альта	a Francesco Pennisi	Ф. Пеннізі (1934–2000) – італійський композитор.
	«Berceuse» («Колискова»)	Для оркестру	a Sylvano Bussotti	С. Буссотті (1931–2021) – італійський композитор, художник та оперний режисер
	«Berceuse variata»	Для оркестру	a Claudio Abbado	К. Аббадо (1933–2014) – італійський оперний та симфонічний диригент.
1978	«Clair de lune» ор. 25 («Місячне сяйво ор. 25»)	Для фортепіано та оркестру	a Carlo Pestalozza	К. Песталоцца (1920– 1988) – італійський піаніст, чоловік Л. Песталоцца.
	«All'aure in una lontananza» («Аура вдалині»)	Для флейти in Sol	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
1979	Un'immagine di Arprocrate («Образ Гарпократа»)	Для фортепіано та оркестру с хором	a Dino Ciani in memoriam	Д. Чіані (1941–1974) – італійський піаніст
1980	Дві мелодії	Для сопрано з фортепіано	a Mirella Freni, affettuosamente	М. Френі (1935–2020) – італійська оперна співачка.
1981	«La malinconia» («Меланхолія»)	Для скрипки та альта	a Dino Asciolla e Angela Stefanato, a una graziosa richiesta in risposta	Д. Ашолла (1920–1994) – італійський скрипаль та альтист. А. Стефанато (1926–2014) – італійський скрипаль.
	«Introduzione all'oscuro» («Введення до темряви»)	Для дванадцяти інструментів	a Riccardo Chailly	Р. Шайї (1953) – італійський диригент, з 1973 року – асистент К. Аббадо у Ла Скала, з 2015 року – головний диригент Ла Скала.
	«Che sai, guardiano della notte?» («Що ти знаєш, хранитель ночі?»)	Для концертуючого кларнету та маленького оркестру	a Pierre Boulez	П. Булез (1925–2016) – французький композитор та диригент.
	«Canto degli speschi» («Спів дзеркал»)	Для голосу та фортепіано	Bianca Napolitani	
1982	«Nox apud Orpheum» («Ніч в Орфеумі»)	Для двох органів та інструментів	a Tito Gotti	Т. Готті (1927) – італійський диригент, музикознавець, публіцист.
	«Attraverso i cancelli» («Крізь ворота»)	Для інструментального ансамблю	Franco Donatoni, in memoria di Tchaikowsky	Ф. Донатоні (1927–2000) – італійський композитор та педагог.
1983	Друга соната	Для фортепіано	a Massimiliano Damerini	М. Дамеріні (1951) – італійський піаніст.

	«Codex purpureus II» («Пурпуровий кодекс II»)	Для фортепіано та струнного квартету	all'irripetibile Fausto Broussard	Ф. Бруссар – представник редакції «Ricordi».
1984	«Tre canzoni del XX secolo» («Три пісні ХХ століття»), №1 «Deep Purple»	Обробки пісень різних авторів для флейти та фортепіано	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	«Raffigurar Narciso al fonte» («Відображення Нарциса у джерелі»)	Для двох флейт, двох кларнетів та фортепіано	ad Armando Gentilucci	А. Джентілуцчі (1939–1989) – італійський композитор, музикознавець та музичний критик.
	«Lohengrin» (Лоенгрін»)	Невидиме дійство для солістів, інструментів та голосів	a Jokill	
	«Let me die before I wake» («Дозволь мені померти, перш ніж я прокинуся»)	Для кларнету in B	a Ciro Scarponi	Ч. Скарпоні (1950–2006) – італійський кларнетист та композитор.
	«L'addio a Trachis» («Прощання з Тракісом»)	Для арфи	a Claudia Antonelli	К. Антонеллі – італійська арфістка, навчалася в Академії Санта-Чечилія.
	«Hermes» («Гермес»)	Для флейти	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	«Centauro marino» («Морський кентавр»)	Для кларнету, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано	a Peter Kehr	К.-П. Кер – німецький оперний драматург, педагог, арт-директор Мангаймської опери.
	«Ai limiti della notte» («У межах ночі»)	Авторське перекладення для віолончелі п'єси для альту	Luigi Lanzillotta	Л. Ландзіллотта – італійський віолончеліст, навчався та викладав у Академії Санта-Чечилія, засновник та керівник ансамблю «Musica d'Oggi».
1985	«Venere che le Grazie la fioriscono»	Для флейти	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	«Lo spazio inverso» («Обернений простір»)	Для інструментального ансамблю	a Claudio Ambrosini	К. Амброзіні (1948) – італійський диригент та композитор.
	«La perfezione di uno spirito sottile» («Довершеність тонкого духу»)	Для флейти, голосу та перкусії	a Luigi Nono	Л. Ноно (1924–1990) – італійський композитор та педагог.
	«Il tempo con l'obelisco» («Час з обеліском»)	Для шести інструментів	a Claudio Tempo	К. Темпо (1938–2007) – італійський музичний критик та лібретист, друг Л. Беріо.

	«Come vengono prodotti gli incantesimi?» («Як створюються закляття?»)	Для флейти	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	«Canzona di ringraziamento» («Пісня подяки»)	Для флейти	a Goffredo Petrassi	Г. Петрассі (1904–2003) – італійський композитор та педагог, навчався в Академії Санта-Чечилія, був вчителем Е. Морріконе.
	«Allegoria della notte» («Алегорія ночі»)	Для скрипки та оркестру	A Resy e Salvatore Accardo	С. Аккардо (1941) – італійський скрипаль, диригент, музичний організатор, педагог.
1986	«Le ragioni delle conchiglie» («Мотиви мушель»)	Для фортепіанного квінтету	a Marco Mazzolini	М. Мадзоліні – головний редактор видавництва «Casa Ricordi».
	«Il motivo degli oggetti di vetro» («Мотиви скляних предметів»)	Для двох флейт та фортепіано	a Gérard Grisey	Ж. Грізе (1946–1998) – французький композитор.
	«Esplorazione del bianco I» («Дослідження білого I»)	Для контрабасу	a Stefano Scodanibbio	С. Скоданіббіо (1956–2012) – італійський контрабасист, композитор и педагог, учень С. Шарріно.
	«Esplorazione del bianco III» («Дослідження білого III»)	Для джазових барабанів	a Maurizio Ben Omar	М. Б. Омар – італійський перкусіоніст.
1987	Vanitas	Натюрморт в одній дії для голосу (меццо-сопрано), віолончелі та фортепіано	a P. Giorgio Catalani	Падре Дж. Каталані (1929–2008) – францисканський священник, автор багатьох культурних ініціатив (у тому числі «Dicembre organistico»).
	Сюїта «Aspern»	Для сопрано та інструментального ансамблю	Veronica Kleiber	В. Кляйбер (1928–2017) – представниця династії австрійських диригентів, секретарка К. Аббадо, сестра К. Кляйбера, донька Е. Кляйбера.
1988	«Morte di Borromini» («Смерть Борроміні»)	Для оркестру та читця	a Riccardo Muti	Р. Муті (1941) – італійський диригент, художній керівник Ла Скала.
1889	«Il silenzio degli oracoli» («Мовчання оракулів»)	Для флейти, гобоя, кларнету, фаготу та валторни	a Roberto Calasso	Р. Калассо (1941) – італійський письменник, видавець, перекладач, редактор.
1990	«Variazione su uno spazio ricurvo»	Для фортепіано	a Daniele Pollini	Д. Полліні (1978) – італійський піаніст, син М. Полліні.

	«L'orizzonte luminoso di Aton» («Яскравий горизонт Атона»)	Для флейти	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	Третя соната	Для фортепіано	a Masssimiliano Damerini	М. Дамеріні (1951) – італійський піаніст.
	«Giovanna d'Arco» («Жанна д'Арк»)	Кантата	a Teresa Berganza	Т. Берганца (1935–2022) – іспанська оперна співачка (меццо-сопрано).
	«Fra i testi dedicati alle nubi» («Серед текстів, присвячених хмарам»)	Для флейти	a Roberto Fabbriciani	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.
	«Due Arie marine» («Дві морські арії»)	Для мецо-сопрано та синтезованих звуків	Marina Mahler (Lamento), Marina Rovera (Tempesta)	М. Фістуларі-Малер (1943) – онука Густава Малера, дочка українського диригента Анатолія Фістуларі. М. Ровера – почесний член асоціації «Milano Musica».
1991	«Cadenzario»	Для оркестру та солістів	ad Aldo Bennici	А. Беннічі (1938) – італійський скрипаль, уродженець Палермо.
1992	Шість коротких квартетів	Для струнного квартету	alla memoria di Pietro Marzani (nn. 1, 3 e 6) a Franco Evangelisti (n. 2)	Ф. Еванджелісті (1926–1980) – композитор, представник італійського післявоєнного авангарду; у 1969 році С. Шарріно відвідував курс електронної музики Ф. Еванджелісті в Академії Санта-Чечилія у Римі. П. Мардзані (1889–1974) – засновник Філармонічного товариства Роверето (Associazione Filarmonica di Rovereto)
	«Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда»)	Одноактна опера	a Laura Bosio	Л. Бозіо (1953) – італійська письменниця.
	«Perduto in una città d'acque» («Згублений у місті води»)	Для фортепіано	a Alvisse Vidolin	А. Відолін (1949) – італійський музикант, звукорежисер, фахівець з електронної музики.
	Четверта соната	Для фортепіано	a Masssimiliano Damerini	М. Дамеріні (1951) – італійський піаніст.
1993	«Mozart a 9 anni» («Моцарт у дев'ять років»)	Обробки для старовинного оркестру	a Benito Milani	
	«Addio case del vento» («Прощайте, дома вітру»)	Для флейти	a Roberto per Marina	Р. Фаббрічіані (1949) – італійський флейтист.

1994	П'ята соната	Для фортепіано	a Maurizio Pollini	М. Полліні (1942) – італійський піаніст.
	«L'alibi della parola» («Алібі слова»)	Для чотирьох голосів	composto per The Hilliard Ensemble	«Гільярд-ансамбль» – британський чоловічий вокальний ансамбль (1974–2014).
1995	«Soffio e forma» («Дихання та форма»)	Для оркестру	A Peter Eötvös	П. Етвеш (1944) – угорський композитор, диригент, педагог.
	«Omaggio a Burri» («Омаж Буррі»)	Для скрипки, флейти in G та бас-кларнету	per Paolo Ravaglia, Marco Rogliano, Manuel Zurria	П. Равалья (1959) – італійський кларнетист. М. Рольяно (1967) – італійський скрипач. М. Дзурія (1962) – італійський флейтист.
	«Nuvolario»	Для голосу, флейти, труби, ударних та двох альтів	a Laretta e Paolo Martelli	
1996	«L'immaginazione a se stessa» («Уява як така»)	Для хору та оркестру	a E. M.	Еудженіо Монтале (1896–1981) – італійський поет, прозаїк, літературний та музичний критик, автор літературної основи даного твору, Лауреат Нобелівської премії з літератури.
1997	«Muro d'orizzonte» («Стіна горизонту»)	Для флейти in G, англійського ріжка та бас-кларнету in B	all'Ensemble Recherche	Ensemble Recherche (1985) – німецький камерний ансамбль, що виконує академічну музику XX–XXI століть.
	«I fuochi oltre la ragione» («Вогні без причини»)	Для оркестру	a Riccardo Chailly	Р. Шайї (1953) – італійський диригент.
1998	«Waiting for the wind» («В очкуванні вітру»)	Для голосу та яванського гамелану	a mio fratello Giovanni	Дж. Шарріно (Giovanni Sciarrino, a.k.a. John Noise Manis) – італійський композитор, продюсер та ентузіаст гамелану.
	«Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло»)	Опера у двох діях	a Marilisa Pollini che mi ha salvato la vita	М. Полліні – італійська піаністка, дружина Мауріціо Полліні.
1999	«Vagabonde blu» («Сумний мандрівник»)	Для акордеону	a Teodoro Anzillotti	Т. Анцелотті (1959) – італійський акордеоніст.
	«Recitativo oscuro» («Темний речитатив»)	Для фортепіано та оркестру	a Pierre Boulez e a Maurizio Pollini	П. Булез (1925–1916) – французький композитор та диригент. М. Полліні (1942) – італійський піаніст.
	«Morte tamburo» («Барабан смерті»)	Для флейти та «сухої акустики»	a Mario Caroli	М. Каролі (1974) – італійський флейтист.
	«L'orologio di Bergson» («Годинник Бергсона»)	Для флейти	a Mario Caroli	М. Каролі (1974) – італійський флейтист.

2001	«Lettera degli antipodi portata dal vento» («Лист антиподів, що переноситься вітром»)	Для флейти in C	György Kurtág	Д. Куртаг (1926) – угорський композитор та піаніст.
	«In nomine pomini» («В ім'я імені»)	Декілька самоподібностей для восьми виконавців	dedicato all'Ensemble Recherche	Ensemble Recherche (1985) – німецький камерний ансамбль, що виконує академічну музику XX–XXI століть.
	«Immagine fenicia» («Фінікійський образ»)	Для ампліфікованої флейти	per Manuel Zurriá	М. Дзурія (1962) – італійський флейтист.
2002	«Cavatina e i gridi» («Каватина та крики»)	Для струнного секстету (дві скрипки, два альти та дві віолончелі)	a Francesco Agnello	Ф. Аньєлло (1931–2010) – генеральний секретар Італійського центру музичної ініціативи (Cidim)
2008	Квартет №8	Для струнного квартету	al Quartetto Prometeo	Квартет «Prometeo» – італійський струнний квартет.
2009	«Libro notturno delle voci» («Нічна книга голосів»)	Для флейти та оркестру	a Mario Caroli	М. Каролі (1974) – італійський флейтист.
	«Fra sé» («Поміж собою»)	Каприс для скрипки	Con mille auguri a Luciana Pestalozza dal suo Salvo	Л. Песталоцца (1929–2012) – італійська музикознавиця, засновниця та директорка фестивалю «Milano Musica», сестра диригента К. Аббадо.
2011	«Cantiere del Poema»	Для сопрано та десяти інструментів	ad Anna Radziejewska	А. Радзеєвська (1971) – польська оперна співачка, мецо-сопрано.
2012	«Carnaval»	Для п'яти голосів, солюючого фортепіано та інструментального ансамблю	n. 10 a Daniele Pollini, n. 11 a Maurizio Pollini, n. 12 a Marilisa Pollini	М. Полліні (1942) – італійський піаніст. Маріліза Полліні – італійська піаністка, дружина Мауріціо Полліні. Д. Полліні (1978) – італійський піаніст, син Мауріціо Полліні.
2013	«Gesualdo senza parole» («Джезуальдо без слів»)	Для ансамблю	per Recherche	Ensemble Recherche (1985) – німецький камерний ансамбль, що виконує академічну музику XX–XXI століть.
2015	«Il pomeriggio di un allarme al parcheggio» («Пообідді будильник на стоянці»)	Для флейти	a Matteo Cesari	М. Чезарі (1985) – італійський флейтист.

2016	«Un capitolo mancante» («Відсутня глава»)	Для флейти solo	a Matteo Cesari	М. Чезарі (1985) – італійський флейтист.
2018	«Un tibetano a Parigi, strani skyline da respirare» («Тибетець в Парижі, дивний горизонт, щоб дихати»)	Для флейти	a Matteo Cesari	М. Чезарі (1985) – італійський флейтист.
	«Stupori» («Чудеса»)	Для баритона, флейти, скрипки та ударних	a Otto Katzameier	О. Кацамейер – німецький оперний співак, бас-баритон, виконавець партії Маласпіни в опері «Luci mie traditrici».
	«In dono a Morricone, aria d'auguri» («У дарунок Морріконе, з найкращими побажаннями»)	Для труби з оркестром	a Ennio Morricone	Е. Морріконе (1928–2020) – італійський композитор, аранжувальник та диригент.
	«Cresce veloce un cristallo» («Швидкий ріст кристалу»)	Для флейти та натуральних резонаторів	a Matteo Cesari	М. Чезарі (1985) – італійський флейтист.
2019	«Fogli per giovani fauni» («Листи для молодих фавнів»)	Для флейти	per Andrea Biagini	А. Б'яджіні (1985) – італійський флейтист.
2021	«Una lettera e 6 canti» («Лист та шість пісень»)	Для голосу та шести музикантів	composto per Mdi ensemble	Mdi ensemble (2002) – італійський камерний ансамбль, що активно співпрацює із сучасними європейськими композиторами.

Додаток Б

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРІВ САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО
У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ (1998–2021 РОКИ)***

Дата	Місто	Подія	Локація	Твори	Виконавці
1998	Львів	IV Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»		«Come vengono prodotti gli incantesimi?» та «Canzona di ringraziamento» для флейти solo	<i>Г. Бальмер</i> (Hans Balmer, Швейцарія), флейта
2001	Львів	VII Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»		«All'aure in una lontananza» для флейти solo	<i>М. Фаленбок</i> (Martin Fahlenbock, Німеччина), флейта
2004	Одеса	XX Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики»	Одеська обласна філармонія (вулиця Буніна, 15)	«Ai limiti della notte» для альт solo	<i>М. Барбетті</i> (Maurizio Barbetti, Італія), Альт
02.10 2013	Львів	XIX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»	Костел Святого Лазаря (вул. Миколи Коперника, 27)	«L'opera per flauto» для флейти solo (Band 1): «All'aure in una lontananza»; «Hermes»; «Come vengono prodotti gli incantesimi?»; «Canzona di ringraziamento»; «Venere che le grazie la fioriscono»; «L'orizzonte luminoso di Aton»; «Fra i testi dedicati alle nubi»	<i>Г. Бальмер</i> (Hans Balmer, Швейцарія), флейта

13.04.2014	Київ	Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал»	Музична сцена «Мистецького арсеналу» (вул. Лаврська, 10-12)	П'ята соната для фортепіано	<i>М. Нун</i> (Mark Knopfler, Велика Британія), фортепіано
29.04.2014	Київ	Концерт «Сучасна камерна музика»	Мала зала НМАУ імені П. І. Чайковського (вул. Городецького, 1-3/11)	«Omaggio a Burri» для скрипки, альтової флейти і бас-кларнету	Ансамбль « <i>Sed Contra</i> » (Україна)
25.05.2014	Київ	XXIV Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону»	Концертна зала Національної спілки композиторів України (вул. Пушкінська, 32)	«Omaggio a Burri» для скрипки, альтової флейти і бас-кларнету	Ансамбль « <i>Sed Contra</i> » (Україна)
06.10.2014	Львів	XX Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»	Арт-кав'ярня «Квартира 35» (вул. Вірменська, 35)	«Lo spazio inverso» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано/челести	Ансамбль нової музики « <i>ConstantY</i> » (Україна)
03.06.2015	Харків	Міжнародний фестиваль сучасної музики «Kharkiv contemporary»	Органна зала Харківської філармонії (вул. Університетська, 11)	Друга соната для фортепіано	<i>Д. Бочаров</i> (Україна), фортепіано
11.06.2015	Київ	Серія концертів «New Music: Ukraine»	Fairmont Grand Hotel Kyiv (вул. Набережно-Хрещатицька, 1-а)	«De la nuit», «Perduto in una città d'acque», «Anamorfosi» для фортепіано; Sei capricci для скрипки solo, частини I, II, VI; «Lo spazio inverso» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано/челести	<i>Д. Писаренко</i> (Україна), фортепіано; <i>А. Павлов</i> (Україна), скрипка solo; камерний ансамбль: <i>І. Завгородній</i> (Україна), скрипка; <i>Д. Гусакова</i> (Україна), віолончель; <i>Д. Медоліз</i> (Україна), флейта; <i>Д. Пуржаш</i> (Україна), кларнет; <i>Є. Громов</i> (Україна), челеста; диригент <i>М. Менабде</i> (Mikheil Menabde, Грузія)

02.04. 2016	Київ	Концерт «Viaggio in Italia»	Національний центр Олександра Довженка (вул. Васильківська, 1)	«Vento d'ombra»	«Ухо-ансамбль», диригент <i>Л. Гаджеро</i> (Luigi Gaggero, Італія)
22.02. 2018	Київ		Національна опера України (вул. Володимирська, 50)	Опера «Luci mie traditrici»	«Ухо-ансамбль», диригент <i>Л. Гаджеро</i> (Luigi Gaggero, Італія); <i>Е. Лабурдет</i> (Esther Labourdette, Франція), сопрано; <i>Р. Бергман</i> (Rupert Bergmann, Австрія), бас-баритон; <i>М. Тейлор</i> (Michael Taylor, Канада), контртенор; <i>С. Орлі</i> (Stephan Orly, Німеччина- Франція), тенор
03.06. 2018	Одеса	Міжнародний музичний фестиваль «Odessa Classics»	Urban Music Hall (вул. Рішельєвська, 33)	«Fauno che fischia a un merlo» для арфи і флейти	Ансамбль «Airborne extended» (Австрія)
26.08. 2018	Київ	Фестиваль «Bouquet Kiev Stage»	Музей «Золоті Ворота» (вул. Володимирська, 40 А)	«Perduto in una città d'acqua» для фортепіано	<i>А. Барішевський</i> (Україна), фортепіано
17.04. 2019	Київ	Проект «Контрабас. Дослідження білого»	Національний центр Олександра Довженка (вул. Васильківська, 1)	«Esplorazione del bianco» для контрабасу solo	<i>Н. Стець</i> (Україна), контрабас
15.06. 2019	Львів	XVII Фестиваль Давньої Музики	Дзеркальна Зала Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької (пр. Свободи, 28)	«Canzona di Ringraziamento» для флейти	<i>Н. Кожушко</i> (Україна), флейта
30.09. 2020	Львів	XXVI Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти»	Концертний зал імені. С. Людкевича Львівської національної філармонії (вул. П. Чайковського, 7)	Сьомий квартет	<i>Danapris String Quartet</i> (Україна): А. Павлов, перша скрипка; І. Завгородній, друга скрипка; К. Супрун, альт; В. Рекало, віолончель

15-16.10.2021	Київ	Концерт «Корисні копалини»	Будинок Архітектора (вул. Б. Грінченка, 7)	«Introduzione all'oscuro»	«Ухо-ансамбль» (Україна), диригент Л. Гаджеро (Luigi Gaggero, Італія)
23.10.2021	Київ	Концерт контрабасової музики «Fraseggio fragile»	Павільйон культури ВДНГ (пр. Академіка Глушкова, 1, п. 13)	«Esplrazione del bianco» для контрабасу solo	Н. Стець (Україна), контрабас
29.10.2021	Київ	Концерт фортепіанної музики	Павільйон культури ВДНГ (пр. Академіка Глушкова, 1, п. 13)	«De la nuit», «Perduto in una città d'acque»	Д. Писаренко (Україна), фортепіано
30.10.2021	Київ		Будинок Архітектора (вул. Б. Грінченка, 7)	Натюрморт в одному акті «Vanitas»	К. Дзюндзя (Україна), сопрано; Д. Писаренко (Україна), фортепіано; В. Рекало (Україна), віолончель.

* У таблиці представлені події, які отримали широкий суспільний розголос та знайшли відображення у рецензіях, афішах, каталогах міжнародних фестивалів тощо.

Додаток В
«EFEVO CON RADIO» САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО
У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

У таблиці представлено хронометричні параметри виконавських версій С. Туркетти (Sonia Turchetta) і Кьольнського симфонічного оркестру під орудою К. Оно (Kazushi Ono), 2008, та Л. Радо (Livia Rado) і Падуанського та Венеціанського оркестру, диригент М. Анжіус (Marco Angius), 2017, а також підрядковий переклад лібрето, виконаний автором дослідження.

Таймінг		Лібрето	Підрядковий переклад (П. Кордовська)	Тип інтонування	Мова
2008	2017				
11:30	12:28				
00:00	00:00				
00:11	00:08	in un	у...	cant.	it
00:16	00:13	low	нижній	cant.	en
00:21	00:19	un sos-	зі(тханья)	cant.	it
00:28	00:27	pian	тих(о)	cant.	it
00:37	00:37	sai che	ти знаєш	cant.	it
00:44	00:45	stringi	тримай	cant.	it
00:45	00:46	-mor	(ко)-ханья	cant.	it
00:47	00:48	sognar	мрі(ї)	cant.	it
00:49	00:49–00:51	It had to be you	Це мав бути ти	cant.	en
00:55	00:56	così	настільки	cant.	it
00:57	00:58	mai nessu- (roco)	ніколи ніко-(го) (хрипко)	cant.	it
01:05	01:07	con te	з тобою	cant.	it
01:13	01:15	ciel	неб(о)	cant.	it
01:17	01:20	-stri cuor	(на)ші серц(я)	cant.	it
01:24	01:28	vel	вітр(ило)	cant.	it
01:34	01:39	tu	твій	cant.	it
		(nasale)	(носовим звуком)		
01:35	01:40	-vrò	(б)уду	cant.	it
01:37	01:41	sorri- (voce di attore, adulto che finge tenerezza)	усмі(хатись) (голос актора, дорослий, що прикидається ніжним)	cant.	it
01:46–01:50	01:51–01:56	... e dimmi bambino, che fai qui, tutto solo?	... і скажи мені, дитино, що ти тут робиш, зовсім один?	parl.	it

01:52– 01:56	01:58– 02:03	labbra	губи	cant.	it
02:02	02:09	vien	прийд(е)	cant.	it
02:05	02:13	amor	коханн(я)	cant.	it
02:11	02:19				
		<i>(voce d'uomo)</i>	<i>(чоловічий голос)</i>		
02:12	02:20	notte	ніч	parl. _(ритм)	it
02:22	02:31	al sen	біля груд(ей)	cant.	it
02:26	02:35	occhi	очі	cant.	it
02:27	02:36	buio	темрява	cant.	it
02:28	02:37	il mar	мор(е)	cant.	it
02:32– 02:35	02:41– 02:45	-sì, non puoi mentir, non puoi gio-	...ти не можеш брехати, не можеш	cant.	it
02:36– 02:51	02:46– 03:02	di un titolo figurativo, a dispetto di chi pretende che la musica non sia discrittiva, o di chi, al contrario, vorrebbe descritte in musica solo le proprie fantasticherie, proprio quelle che in apparenza tendono tranquilli i [<i>molto offuscato roco e PPPP, quasi incomprensibile (ma senza interruzione)</i>] rapporti fra se stessi e in mondo. Un titolo ha sempre un legame strttis-	...образної назви, незважаючи на тих, хто стверджує, що музика не є дискретною, або тих, хто, навпаки, хотів би описати лише власні фантазії в музиці, тих самих, які, мабуть, мають добрі [<i>дуже нерозбірливо, хрипко та PPPP, майже незрозумілий (але без перерви)</i>] відносини між собою та у світі. У заголовку завжди є посилян(ня)...	parl.	it
		<i>[voce d'uomo (carezzevole)]</i>	<i>[чоловічий голос (ласкавий)]</i>		
02:58	03:09	piangi...	ти плачеш...	parl. _(ритм)	it
03:04	03:15	labbra	губи	cant.	it
03:07	03:20	vien	прийд(е)	cant.	it
03:12	03:25	amor	коханн(я)	cant.	it
		<i>(voce d'uomo)</i>	<i>(чоловічий голос)</i>		
03:14	03:27	notte	ніч	parl. _(ритм)	it
03:26	03:39	sul sen	на груд(ях)	cant.	it
03:29	03:42	occhi	очі	cant.	it
03:30	03:43	buio	темрява	cant.	it
03:32	03:44	il mar	мор(е)	cant.	it
03:35– 03:39	03:48– 03:53	-sì, non puoi mentir, non puoi sa-	...ти не можеш брехати, не можеш	cant.	it

03:42– 03:43	03:55– 03:56	<i>(decisa)</i> comunicati commerciali	<i>(рішуче)</i> комерційні оголошення	parl.	it
03:46– 03:47	03:59– 04:00	<i>(maschile, roco)</i> per mangiarti meglio!	<i>(по-чоловічому, хрипко)</i> щоб їсти краще!	parl.	it
03:49	04:02	<i>(voce acuta di bimbo)</i> piangi?	<i>(високий голос дитини)</i> ти плачеш?	parl. _(ритм)	it
03:55– 03:58	04:07– 04:10	-oi et moi, dance avec moi	(Т)и і я, танцюй зі мною	cant.	fr
04:10– 04:11 04:12	04:24– 04:25 04:26	<i>(tenorile)</i> mamma speak low!	<i>(тенором)</i> матуся говори тихо!	cant. cant.	it en
04:13– 04:14	04:27	<i>(infantile)</i> maman!	<i>(як дитина)</i> мамо!	cant.	fr
04:40– 04:57	04:57– 05:11	<i>(voce tremolante, baritonale)</i> -ques fleurs, quelques rubans, Billets doux, lettres d'amant, <i>(con enfasi)</i> Bague d'or	<i>(тремтячий голос, баритон)</i> (Кі)лька квітів, кілька стрічок, Солодкі нотатки, листи коханця <i>(з наголосом)</i> Золоте кільце	cant.	fr
05:17– 05:19	05:31– 05:33	« Ballate con noi »	« Потанцюйте з нами »	parl. _(ритм)	it
05:57	06:17– 06:19	<i>(roco, quasi incomprensibile)</i> [1.] I can't give you anything but /	<i>(хрипко, майже незрозуміло)</i> [1.] Я не можу дати тобі нічого, окрім /	parl.	en
06:48	07:19– 07:20	[2.] Bollettino dei naviganti	[2.] Вісник моряків	parl.	it
07:20	07:55	senza	без	cant.	it

07:23– 07:47	07:59– 08:29	<i>(annunziatrice distaccata)</i> ... della transitabilità delle strade statali. L’Azienda Nazionale Autonoma Strade Statali comunica: sono chiusi al transito i seguenti, passi e valichi alpini: Piccolo San Bernardo, Gran San Bernardo, Sempione, Spluga, Stelvio, Giovo, Pordoi, Falzarego, Montecroceecarnico, Previl. (<i>roco, quasi incomprensibile</i>). Causa interruzione-	<i>(окрема дикторка)</i> ...прохідність державних доріг. Національна автономна компанія «Strade Statali» повідомляє: наступні транзитні, прохідні та альпійські перевали закриті: Малий Сен-Бернар, Великий Сен- Бернар, Семпіоне, Шплюген, Стелвіо, Джово, Пордої, Фальцарего, Монте Кроче ді Карніко, Превіль. (<i>хрипко, майже незрозуміло</i>). Спричиняють перериван(ня)	parl.	it
07:53– 08:21	08:35– 09:10	a bus’ness Strictly second hand, Ev’rything from toothpick To a baby grand, Stuff in our apartment Came from father’s store, Even things I’m wearing Someone wore before. It’s no wonder that I feel abused, I never	бізнесом, Точніше – комісійн им магазином, Всі речі від зубочистки До міні-роялю У нашій квартирі Із батькового магазину. Навіть речі, які я ношу, Носив хтось раніше. Не дивно, що я почуваюся скривдженою, Я ніколи	cant.	en
08:33 08:40 08:55	09:26 09:33 09:49	«Ballate con «Ballate con noi» «Ballate con noi»	«Танцюйте з «Танцюйте з нами» «Танцюйте з нами»	parl. _(ритм) parl. _(ритм) parl. _(ритм)	it it it
08:59	09:52	[<i>suadente, mf (afono)</i>] per sempre	[<i>переконливо, mf</i>] назавжди	parl. _(ритм)	it

09:02	09:55	<i>(voce d'annuncio, come prima)</i> con noi»	<i>(як спочатку)</i> з нами»	parl. _(ритм)	it
09:10– 09:13	10:07– 10:10	<i>[suadente, p (afono)]</i> per sempre, per sempre..	<i>[переконливо, p]</i> назавжди, назавжди..	parl. _(ритм)	it
09:26	10:26	vento	вітер	cant.	it
09:31	10:31	I <i>(ingl.)</i>	я	cant.	en
09:36	10:37	in un	у	cant.	it
09:44	10:45	cuor	серц(е)	cant.	it
09:53	10:56	sai che	ти знаєш	cant.	it
10:00	11:03	stringi	тримай	cant.	it
10:01	11:04	muor		cant.	it
10:03	11:06– 11:07	ancor	навіть	cant.	it
10:04– 10:06	11:08– 11:10	It had to be you	Це мав бути ти	cant.	en
10:11	11:15	dolor	страждан(ня)	cant.	it
10:13	11:17	mai nessu-	ніколи ніхто	cant.	it
10:21	11:26	<i>(roco)</i> ieri	<i>(хрипко)</i> вчора	cant.	it
10:29	11:35	non	не	cant.	it
10:33	11:40	un vel	вітрил(о)	cant.	it
10:39	11:48	cuor	серц(е)	cant.	it
10:50	12:00	tuo	твій	cant.	it
10:51	12:01	<i>(nasale)</i> -vrò	<i>(носовим звуком)</i> (б)уду	cant.	it
10:52	12:03	sorri-	усмі(хатись)	cant.	it
11:03– 11:07	12:14– 12:18	di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: «Efebo con <i>(troncare)</i>	Для Сальваторе Шарріно передасмо: «Ефеб з <i>(переривається)</i>	parl.	it
11:30	12:28				

Додаток Д
«LUCI MIE TRADITRICI» САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО:
ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ (ТАБЛИЦЯ)

	І ДІЯ									ІІ ДІЯ				
	<i>Пролог</i>	<i>Сцена I</i>	<i>Темрява</i>	<i>Сцена II</i>	<i>Интер- мецо I</i>	<i>Сцена III</i>	<i>Сцена IV</i>	<i>Темрява II</i>	<i>Сцена V</i>	<i>Сцена VI</i>	<i>Интер- мецо II</i>	<i>Сцена VII</i>	<i>Интер- мецо III</i>	<i>Сцена VIII</i>
Дійові особи	Нон-персон. сопрано	II Malaspina		II Malaspina					II Malaspina	II Malaspina		II Malaspina		II Malaspina
				Un Servo			Un Servo							
		La Malaspina		La Malaspina		La Malaspina	La Malaspina		La Malaspina	La Malaspina				
				L'Ospite		L'Ospite								
Часо-простір	Post-factum	Ранок				Полудень				Сутінки		Вечір		Ніч
		Сад					Внутрішні покої					Кімната		
Сюжет-на функція	Сімейна прогулянка				Зустріч	Зізнання		Донос	Каяття		Вирок			Страта
	Травма	Герцог непри-томніє	Спосте-рігач											
Драма-тургічна функція	ЕКСПОЗИЦІЯ							ЗАВ'ЯЗ-КА	ПІДХІД ДО КУЛЬМІНАЦІЇ				РОЗВ'ЯЗКА-КАТА-СТРОФА	

Додаток Е

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові видання України, затверджені МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство»**

1. Кордовська П. А. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XIV. Харків : ХНУМ, 2018. С. 132–151. <https://doi.org/10.34064/khnum2-14.10>.
2. Кордовська П. Західноєвропейська новітня музика у мистецькому просторі сучасної України (на прикладі творчості С. Шарріно). *Художня культура. Актуальні проблеми.* Вип. 16. 2020. С. 125–129. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205250>.
3. Кордовська П. А. Італійська співачка Дейзі Луміні як інтерпретаторка новітньої музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Вип. 56. 2020. С. 253–266. <https://doi.org/10.34064/khnum1-5616>.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях

1. P. A. Kordovska. The Composer's Creative Individuality in the Conditions of the Projectivity (Based on Salvatore Sciarrino's Works). *European Journal of Arts*, 2021, № 4. С. 53–63. <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-53-63>.

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Кордовська П. На шляху до дефініції музичного проекту. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року : тези.* Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С. 52–53.
2. Кордовська П. Музичний проєкт : мистецтво чи менеджмент? *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі : тези*

доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт», 2021. С. 166–168.

Інші публікації

1. Кордовська П. А. Музика С. Шарріно на бетховенському фестивалі у Бонні: актуалізація класичної спадщини в сучасних мистецьких проєктах. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. XXIII. Харків : ХНУМ, 2021. С. 209–223. <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.14>.
2. Кордовська П. Марнота марнот : у пастці нескінченного очікування, або Рефлексії на твір «Vanitas» Сальваторе Шарріно. *Музика : український інтернет-журнал* : веб-сайт. 2022. URL: http://mus.art.co.ua/marnota-marnot-u-pasttsi-neskinchennoho-ochikuvannia-abo-refleksii-na-tvir-vanitas-salvatore-sharrino/?fbclid=IwAR1qDPo_3doDf7fmJ8lfQ3sP7N-gXEocokrBGG88AYSuzbuTkl-nBtw6inY.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

було представлено на наступних конференціях:

1. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (13–14 жовтня 2018 року, м. Харків), тема доповіді – «Кого кохає жінка? Сучасна відповідь на вічне питання (за версією С. Шарріно)»;
2. VIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (24–25 листопада 2018 року, м. Київ), тема доповіді – «Недоспіваний мадригал: музичний текст доби Відродження на сучасній оперній сцені (до 490-річчя від дня народження Клода Ле Жена)»;
3. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (22 лютого 2019 року, м. Харків), тема доповіді – «Vortex temporum: творчі взаємини Жерара Грізе та Сальваторе Шарріно»;

4. XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (22–23 березня 2019 року, м. Харків), тема доповіді – «Коло “адресатів” музики С. Шарріно (присвяти у творчості композитора)»;
5. Круглий стіл до Дня науки «Гіпертекст сучасного музикознавства» (17 травня 2019 року, м. Харків), тема доповіді – «Музика епохи Ренесансу у сучасній опері (на прикладі опери С. Шарріно “Luci mie traditrici”)»;
6. Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (31 травня – 2 червня 2019 року, м. Одеса), тема доповіді – «“Лоенгрін” С. Шарріно: потік свідомості в одиницях структурованого вокалу»;
7. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (4–5 жовтня 2019 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «“І твій герой велів тобі мовчати”: нова музика у діалозі з Р. Вагнером»;
8. Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (6–7 листопада 2019 року, м. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України), тема доповіді – «Нова музика у мистецькому просторі сучасної України»;
9. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «Дейзі Луміні як інтерпретатор новітньої музики»;
10. Шостий міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (5-6 березня 2020 року, м. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), тема доповіді – «На шляху до дефініції музичного проекту»;

11. I Відкрита звітна наукова конференція Ради молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського (16 травня 2020 року, м. Харків), тема доповіді – «“Sonate, Que me Veux-tu?”: фортепіанні сонати С. Шарріно»;
12. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (22–23 жовтня 2020 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «“Коли ми прокидаємося”: С. Шарріно у діалозі з Л. ван Бетховеном»;
13. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (15–18 січня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «Музика для радіо та радіо у музиці»;
14. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4–6 березня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «Слово про музику, якої ще немає: риторика проєктних репрезентацій»;
15. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17–18 травня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); тема доповіді – «“Efebo con radio” С. Шарріно: мандруючи забутими середніми хвилями»;
16. Міжнародні Черкашинські читання (10–12 грудня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), тема доповіді – «Музичний проєкт: мистецтво чи менеджмент?»;
17. III міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–22 травня 2022 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); тема доповіді – «Марнота марнот: у пастці нескінченного очікування».