



Научная статья

УДК 782:82-293

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>

Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино)

Иванка Стоянова

Университет Париж 8 (Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis),

2 rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis, France

stoianova.ivanka@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7272-4951>

Аннотация: После решительного отвержения нарратива музыкальным авангардом пятидесятых-шестидесятых, начиная с 1990-х годов в опере наблюдается возвращение повествовательных структур. Композиторы более не стремятся избегать последовательного изложения событий — приема, господствовавшего в разных музыкальных стилях и жанрах на протяжении столетий и доказавшего свою эффективность как средства формообразования. Вместе с тем они пытаются изобрести новые стратегии нарратива, согласующиеся с эволюцией музыкального материала, с изменением представлений о времени и пространстве в музыке.

На примере двух современных опер, написанных практически на один и тот же сюжет — «Джезуальдо» А. Шнитке (в 7 картинах, 32 сценах, с Прологом и Эпилогом, 1994) и «Мои предательские глаза» С. Шаррино (в 2 действиях, 8 сценах, 1998), — в этой статье обсуждаются сходство и различия в технике нарратива у двух композиторов. Либретто произведений Шнитке и Шаррино основаны на биографии знаменитого мадригалиста Джезуальдо ди Веноза. В обоих случаях нарративы выстраиваются в широком интертекстуальном пространстве, сотканном из ренессансных цитат и аллюзий.

Опера Шнитке основана на взаимодействии нескольких нарративных программ — внешних и внутренних, — которые развиваются параллельно и чередуются во времени вплоть до финальной развязки. Сочинение Шаррино строится на двух нарративных уровнях, при этом композитор часто отказывается от слова, музыкальной характеристики действующего лица и от конкретности сценического действия. Посредством тишины и выразительных возможностей звука (включая стилизованные звуки природы), Шаррино строит свою глубинную драматургию, которая придает выпуклость нарративной структуре его «музыкальной трагедии».

Обе рассматриваемые оперы, несмотря на различия вокального и инструментального письма авторов, разное понимание ими принципа стилизованности, разные концепции музыкального звука и музыкальной выразительности, в равной степени новаторски трактуют понятие нарратива, придают ему современное значение. Благодаря такому обновлению нарратив остается могучей основой формирования музыкального и, шире, эстетического смысла.

Ключевые слова: нарратив, внешняя нарративная программа, глубокая (внутренняя) нарративная программа, цитата, аллюзия, интертекст, экологическая музыка

Для цитирования: Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино) // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 4 (декабрь 2021). С. 156–173. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>.

Research Article

Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino

Ivanka Stoianova

Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis

2 rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis, France

stoianova.ivanka@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7272-4951>

Abstract: The sequential presentation of events was a technique that, having dominated music for several centuries, proved to be effective as a means of shaping the musical form. After the decisive rejection of narrative by the musical avant-garde of the fifties and sixties, since the 1990s, there has been a tendency towards a return of narrative structures in opera. At the same time, composers try to invent new narrative strategies that are consistent with the evolution of musical material, as well as the new ideas about time and space in music.

This article discusses the similarities and differences in narrative technique in the operas by contemporary composers, written essentially on the same plot. The biography of Gesualdo di Venosa, who became famous for his madrigals, served as the basis for the libretti of “Gesualdo” in 7 tableaux (32 scenes) with the Prologue and Epilogue by Alfred Schnittke (1994) and “Luci mei traditrici” in 2 acts (8 scenes) by Salvatore Sciarrino (1998). In both cases, the narrative is crafted in a wide intertextual space woven from Renaissance musical quotes and allusions.

Schnittke’s opera is based on the interaction of several narrative programs — external and internal — which are developing in parallel and alternating in time until the final denouement. Sciarrino’s work is built on two narrative levels, with the composer often rejecting the word, musical characterization and detailed scenography. Through the silence and the expression of sound (including stylized sounds of nature), Sciarrino builds deep drama, emphasizing the narrative structure of his “musical tragedy.”

Despite the differences in the vocal and instrumental writing by the authors, their dissimilar understanding of the principle of stylistic diversity, as well as the different concepts of musical sound and musical expression, the two operas under consideration interpret the concept of narrative in a new way, give it a modern sense. Due to this renewal, the narrative remains a powerful basis for the formation of musical and, more broadly, aesthetic meaning.

Keywords: narrative, external narrative program, deep (internal) narrative program, quotation, allusion, intertext, ecological music

For citation: Stoianova, Ivanka. 2021. “Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 4 (December): 156–73. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>.

Нарративные структуры, лежащие в основе психических функций человека, постоянно присутствуют в культуре: начиная с религиозного мифотворчества древних народов, они порождают идею повествования. Нарратив является организующим принципом любого высказывания¹. Его можно определить как «способ представления мира во временном, пространственном и действенном развитии» (Тараста)².

В письменной традиции западноевропейской музыки нарратив, утвердившийся в связи с чтением литургического текста, впоследствии сопровождал эволюцию музыкального мышления в контексте полифонической и, позднее, гомофонной музыки — прежде всего в опере и в сложившихся под ее влиянием инструментальных жанрах. Временная природа музыки самым естественным образом связывается с временной природой рассказа в мифе, литературе, драматическом театре, фильме. Речь идет о концепции *эволюирующего* музыкального времени (следующего за «стрелой времени» рассказа; см. [14; 26]), о направленности высказывания во времени к развязке³.

По определению семиолога Ээро Тараста, «нарратив можно понять в общем смысле, то есть как общую категорию человеческого мышления, как способность или компетентность, как умение расположить временные явления в определенную последовательность, в синтагматический континуум. Этот континуум имеет свои начало, развитие и конец. (Легко узнать в этом известную нам триаду Бориса Асафьева i-m-f. — И. С.) Созданная таким образом последовательность при определенных условиях называется рассказом, повествованием» [24, 43]. Как отмечал Цветан Тодоров, связь предложений или составных частей континуума бывает логическая, временная или пространственная; смысл порождается и воспринимается в процессе семантической трансформации (см. в: [15, 647–648]). Кроме того, «будучи временным искусством, музыка является одним из самых могучих средств организации трансцендентных идей в повествование»⁴.

Направленная последовательность нарратива базируется на различных нарративных программах, внешних и внутренних, или внемузыкальных и глубоких. Представители разных научных дисциплин и теоретики нарратологии дают нарративу и нарративным программам различные определения (см. в частности: [7; 8; 11; 12; 13]). При этом многие из них опираются на разработанную Владимиром Проппом [1] морфологию русской сказки (с ее 31 функцией), продолжая развитие этой теории. Нарративные программы — то есть, согласно терминологии Проппа, направленные последовательности существенных моментов,

¹ См. об этом труды Альгидаса Жюльена Греймаса, Жака Фонтаняля, Костина Миреану, Цветана Тодорова, Жан-Мишеля Адама.

² «La narrativité est une façon de représenter le monde à travers son déroulement temporel, spatial et actoriel» [25, 159].

³ Хотя музыка всегда разворачивается / протекает во времени, некоторые стратегии композиции отказываются от направленности нарратива. Так возникает техника временной статики, техника «моментов».

⁴ «En tant qu'art temporel, la musique constitue ainsi l'un des moyens les plus efficaces de mettre en récit les idées transcendantes» [25, 159].

ситуаций, функций — сопровождают и направляют читателя / слушателя от начала рассказа через перипетии развития к конечной развязке. «Чтобы говорить о развязке, о разрешении конфликта — пишет Ээро Тараста, — вначале мы должны иметь конфликт, проблему, противоречие, требующее разрешения. Вслед за Леви-Строссом мы считаем, что музыкальное произведение, подобно мифу, предлагает символическое решение, логичный ответ на данную проблему» [25, 198].

В концертных сочинениях композиторов-классиков и романтиков — независимо от наличия в них словесного текста — «проблемой» являлось сопоставление контрастного тематического материала; этот аспект их творчества хорошо изучен семиологами музыки. В опере, в том числе и в современной, их внимание привлекают в первую очередь нарративные программы, в рамках которых сопоставляются различные музыкальные характеристики и ситуации, возникают и трансформируются конфликты.

Функциональная теория музыкальных форм, теория переменных функций, комплексный анализ музыкальных произведений, теория музыкального содержания, разработанные советским и российским музыковедением, позволили применить теории литературных жанров (сказки, рассказа, романа) и киноискусства по отношению к музыке разных эпох, включая сочинения, не имеющие литературного текста. При этом другие музыковеды — в их числе Карл Дальхаус, Йозеф Уйфалуши, Марта Грабош, Иванка Стоянова (см. в частности: [6; 20; 21; 22; 23; 27]) — развивают теорию внутреннего, или глубокого, нарратива, отказываясь рассматривать музыку как находящуюся в подчинении слову. Глубокий нарратив с его продуманной логикой является одним из наиболее существенных инвариантов в музыкальном искусстве, сохраняющим свое значение несмотря на разнообразную критику и неоднократно предпринимавшиеся попытки преодоления.

В шестидесятые и семидесятые годы прошлого века — то есть в эпоху музыкального авангарда, использования случайности, свободных и переменных форм, инсталляций, в эпоху интереса к восточным философиям и неевропейским музыкальным культурам, в эпоху минимализма, постмодернизма и т. д. — композиторы старались отойти от традиционного нарратива и сознательно избегали жанра оперы с ее повествовательными либретто. Даже произведения, сочинявшиеся для исполнения на оперной сцене, игнорировали использование традиционных средств нарратива и само название «опера»⁵. Начиная с девяностых годов в современных произведениях для музыкального театра мы наблюдаем возрождающийся интерес к нарративным структурам, уже доказавшим свою состоятельность в музыкальной истории. Композиторы разрабатывают новые

⁵ В конце пятидесятых годов Пьер Булез предлагал взорвать оперу, а именно оперный театр Пале Гарнье, ставший синонимом отсталого буржуазного искусства. Лучано Берно настоятельно подчеркивал, что созданное им сценическое произведение «Опера» (*Opera*, 1969–1970) ни в коем случае не является «оперой» в традиционном смысле и что его название следует понимать как множественное число слова *opus*, и не более того.

способы реализации нарратива на основе современного музыкального материала, новых концепций времени и пространства.

На примере двух опер, созданных, по существу, на один и тот же сюжет из жизни прославленного итальянского мадригалиста Джезуальдо ди Веноза, — «Джезуальдо» Альфреда Шнитке (1994) и «Мои предательские глаза» (*Luci mie traditrici*, 1998) Сальваторе Шаррино, — я постараюсь осветить некоторые существенные особенности нарратива в условиях полистилистики.

АЛЬФРЕД ШНИТКЕ. «ДЖЕЗУАЛЬДО» (1994)

«Джезуальдо» является одной из вершин в творчестве Шнитке (1934–1998). Произведение из 7 картин (32 сцены) с прологом и эпилогом на немецкое либретто Рихарда Блетшахера [16] было создано по заказу Венской оперы. Премьера состоялась 25 мая 1995 года под управлением Мстислава Ростроповича в постановке Чезаре Льеви⁶.

Интрига основана на известном трагическом событии из жизни Джезуальдо (1566–1613). В приступе дикой ревности, движимый жаждой мести, он убивает свою прекрасную супругу Марию д'Авалос и ее возлюбленного Фабрицио Караффу (или заказывает их убийство). На основе этого сюжета, притягивающего многих современных композиторов⁷, Шнитке сочинил собственную нарративную оперу — оперу-трагедию, музыкальную драму, — пользуясь опытом, накопленным за время работы в области кино, и опираясь на принципы полистилистики.

В спектакле принимает участие множество действующих лиц: помимо главных персонажей, дона Карло Джезуальдо (баритон), донны Марии д'Авалос (меццо-сопрано) и донна Фабрицио Караффа (тенор), это представители аристократических семей Караффа и д'Авалос, вице-король Неаполя, простолюдины, прислуга, мадригалисты, охотники, монахи. Произведение задумано как монументальное полотно из жизни эпохи Возрождения.

Действие развивается стремительно: узловые моменты трагедии, представленные в коротких, быстро сменяющих друг друга сценах, ведут к трагической развязке. Опера начинается свадьбой Карло и его двоюродной сестры Марии, далее следуют сцены ее отдаления от супруга и любви к Фабрицио, сцена работы Джезуальдо со своими мадригалистами, сплетни о неверности супруги, вызывающие огромное разочарование Карло, планы отмщения, убийство влюбленных и, под конец, убийство ребенка. Хоровые номера *a cappella* обрамляют необычным для оперного спектакля образом это направленное развитие событий: Пролог в исполнении мадригалистов, выдержанный в гомофонном складе (вопреки нашим ожиданиям, без отсылок к полифонии Джезуальдо), и Эпилог

⁶ Российская премьера в концертном исполнении под управлением Валерия Полянского состоялась 23 ноября 2000 года в Большом зале Московской консерватории в связи с 66-летием композитора. Автор русской версии либретто — Алексей Парин.

⁷ *Maria di Venosa* Франческо д'Авалоса, дальнего родственника супруги Джезуальдо (1992); *Gesualdo* Франца Хуммеля (1996); *The Prince of Venosa* Скотта Глазгоу (1998); *Gesualdo* Бо Холтена (2003); *Gesualdo Considered as a Murderer* Луки Франческони (2004); *Gesualdo* Марка-Андре Дальбави (2010).

для этих же пяти мадригалов с хором. Симметрия присутствует и в Первой картине, единственном статичном фрагменте сочинения.

Названия картин указывают на главное событие, место действия или на общую атмосферу. В Первой картине, «Свадьба», пять сцен; во Второй, «Сады Киайа», — четыре; Третья, «Охота в Астуни», и Четвертая, «Концерт», включают по пять сцен; шесть сцен насчитывает Пятая картина, «Ночь»; Шестая картина, «Колокола Неаполя», включает в себя четыре сцены, и, наконец, Седьмая, заключительная, «De profundis», — всего три. Эти короткие эпизоды следуют друг за другом по принципу контраста, характерному для киномонтажа, подчиняясь как внешнему нарративу, представляющему собой просто ряд событий, так и внутреннему, глубокому нарративу нагнетания экспрессии к концу действия.

По замечанию В. Н. Холоповой, «опера не кажется полистилистичной, но содержит изоощренную игру с цитатами и аллюзиями» [2, 225]. Композитор избегает точных цитат, но использует стилистические особенности музыки прошлого: напомним хоры Пролога и Эпилога, музыку с латинским текстом в Первой картине (во время службы в соборе Сан-Доменико-Маджоре звучат *Gloria*, *Sanctus* и *Alleluia*), тарантеллу во время праздника во Второй, мадригал Карло в Четвертой, плачи донны Свевы, матери Марии, на фоне звучащих колоколов в конце Шестой. Эти отсылки к искусству прошлого дополняет использование старинных инструментов (орган, мандолина, теорба, колокола и другие).

Либретто оперы Шнитке соответствует нормам традиционного литературного нарратива. Тем не менее драматургия оперы отмечена новизной, поскольку развивается параллельно на двух основных семантических уровнях. Мы наблюдаем одновременно две истории: несостоявшееся счастье Карло и Марии и трагическую любовь Марии и Фабрицио. Все картины за исключением Первой подчиняются этой нарративной программе, неуклонно ведущей к последней, ужасной сцене действия.

Обе названные линии представлены короткими сценами. После измены Марии Карло постепенно задумывает и реализует план мести: девять сцен, разделяющие эти моменты оперы, знаменуют шаги главного героя на пути к преступлению; любовь к прекрасной супруге превращается постепенно в грозную ненависть. При этом отдельные сцены на пути к катастрофе можно рассматривать и как остановки в эволюции глубокого нарратива — нарратива эмоционального нагнетания, ведущего к трагической развязке.

История любви Марии и Фабрицио также подчиняется нарративной программе, включающей в себя восемь сцен. Роман начинается встречей в садах Киайа, далее следуют — на расстоянии во времени — любовная переписка, свидание Марии и Фабрицио, на котором неожиданно появляется Карло, скорбное ожидание ими неминуемой кары и, наконец, смерть от кинжала убийцы. Внешняя повествовательность дополняется глубоким нарративом и в этом случае.

В полифонической драматургии оперы Шнитке присутствует и третья, менее значимая сюжетная линия: три сцены связаны с образом донны Маддалены, ее несчастной супружеской жизнью с доном Фабрицио или, скорее, без него.

Стратегии нарратива у Шнитке работают также внутри отдельных картин: за исключением «Свадьбы», чередование сцен — следующих одна за другой по принципу контраста персонажей, их намерений, мест действия и т. д. — всякий раз направлено к концу нарративной программы. Отражение общего принципа драматургии оперы на уровне отдельных картин явно предусмотрено автором: тем самым он значительно усиливает задуманный эффект.

Так, во Второй картине представлен праздник, который устраивает вице-король Неаполя дон Гарсиа де Толедо. На фоне тарантеллы чередуются несколько сцен: Мария ищет среди гостей Фабрицио; Фабрицио уговаривает жену садовника приютить влюбленных; Маддалена напрасно ищет супруга среди гостей; наконец, следует счастливая встреча Фабрицио и Марии.

В начале Четвертой картины представлена будничная жизнь Карло, музицирующего со своими певцами-мадригалистами. Затем мы наблюдаем за главным героем в одиночестве: музыка — единственное, что приносит ему покой. Две контрастирующие сцены (вторая и четвертая) вводят линию Марии и Фабрицио, которые обмениваются любовными письмами и делятся своими мрачными предчувствиями. Заключительная, пятая сцена становится кульминацией; две нарративные программы переплетаются: Карло застаёт влюбленных в спальне Марии и понимает, что его земное счастье пришло к концу.

Пятая картина достигает своей кульминации в экспрессионистической, по существу, сцене убийства. Действие начинается сценой в комнате Марии, беспокойно ожидающей своего Фабрицио (сцена 1). В том же дворце Карло вынашивает в своей комнате план мести (сцена 2). Влюбленные встречаются в комнате Марии (сцена 3); появляется Карло с вооруженной прислугой (сцена 4); последняя сцена Марии и Фабрицио достигает высшей точки накала любовной страсти (сцена 5); наконец, вне себя от ярости, перед запуганной служанкой с ребенком на руках, Дездемона восклицает: «Каждый в Неаполе должен видеть: / Дездемона совершил то, / что должно было произойти перед Богом и перед миром!» (сцена 6).

Выступая в некотором смысле постскриптумом трагедии, «*De profundis*» усиливает ужас кровавого преступления. Терзаемый угрызениями совести, Карло требует от своих слуг, чтобы те бичевали его. В соборе Санта-Мария-делле-Грацие монахи молятся за душу убийцы и его жертв (звучит покаянный псалом *De profundis clamavi*). Заключительная сцена, в которой участвуют Карло, его прислуга и служанка Сильвана с ребенком, является усиленным повтором сцены убийства влюбленных: во власти ревности, страдания, желания отомстить, Дездемона берет на руки ребенка — своего собственного сына или сына Фабрицио? — и грубо встряхивает его, причиняя смерть. Оперу завершают безутешные слова Карло: «Никогда... никогда... покой...».

Стратегия нарратива в опере Шнитке основана на взаимодействии во времени нескольких программ — внешних, соответствующих сценическим событиям, и внутренних, отражающих эволюцию чувств, — которые развиваются параллельно, чередуясь вплоть до финальной развязки. Музыкальные характеристики персонажей и ситуаций, а также многочисленные аллюзии на музыку

Ренессанса (старинные жанры и инструменты, обращение к латинским текстам и т. п.) логично вписываются в полифоническую телеологию оперы, творения мастера-полистилиста.

САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО. *LUCI MIE TRADITRICI* (1998)

«Мои предательские глаза» представляют собой камерную (продолжительностью около семидесяти минут) оперу в двух действиях, исполняющихся без перерыва; произведение состоит из восьми сцен, вокального пролога и трех оркестровых интермедий. Премьера оперы под немецким названием «Смертельный цветок» (*Die tödliche Blume*) состоялась 19 мая 1998 года в рамках фестиваля в Шветцингене, в Театре рококо под управлением Марко Анджуса.

Поначалу Шаррино (р. 1947) планировал изобразить события из жизни Дездемоны: убийство жены и ее любовника, произошедшее в ночь с 15 на 16 октября 1590 года. Однако уже в процессе работы, под влиянием известий, что на тот же самый сюжет сочиняет оперу и Альфред Шнитке, итальянский композитор был вынужден изменить свой замысел. Он полностью отказался от присутствия Дездемоны на сцене, обратившись в качестве литературного источника к произведению на поразительно похожий сюжет. Вместо планировавшихся цитат музыки Дездемоны и аллюзий на нее Шаррино использовал мелодию Клода Ле Жёна (1528–1600). Тем не менее, по своей сути сочинение Шаррино все равно остается своеобразной транскрипцией трагического эпизода⁸, который напоминает, к тому же, сюжет шекспировского «Отелло» (1604)⁹.

Либретто Шаррино представляет собой свободную переработку трагедии в прозе «Предательство ради чести» (*Il tradimento per l'onore*), впервые изданной в 1664 году под именем Джачинто Андреа Чиконьини [5]. Шаррино знал и использовал именно эту версию текста, поскольку она была опубликована без изменений в антологии «Итальянский трагический театр» [9]. Имя Чиконьини фигурирует в партитуре, но, как выяснилось впоследствии, ошибочно. В недавних исследованиях музыковедов эта ошибка обнаружена, и восстановлена историческая правда: автором *Tradimento per l'onore* был не флорентийский драматург, известный прежде всего как автор либретто (в том числе, к таким прославленным операм, как «Ясон» Франческо Кавалли и «Оронтея» Антонио Чести), а венецианец Франческо Страмболи [18, 46–47].

Шаррино резюмирует нарратив своего сочинения: «Настоящая тема этой оперы — непостоянство любви. Утром мужчина и женщина, Граф и Графиня, клянутся в вечной преданности; в полдень Графиня, объятая страстью, отдается Гостю; вечером Граф прощает ее и возвращается к ней; ночью, открывая

⁸ В рамках первоначального проекта Шаррино создал два других произведения: «Голоса под стеклом» (*Le voci sotto vetro*, 1998) для голоса и ансамбля и «Ужасная и ужасающая история Принца Венозы и прекрасной Марии» (*La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*, 1999) для кукольного театра (то есть для театра сицилианских марионеток).

⁹ Впервые этот сюжет представлен в «Ста сказаниях» Джован Баттиста Джиральди Чинтио (1565–1566). Как хорошо известно, его использовали в своих операх Россини (в 1816 году) и Верди (в 1887).

занавес своей кровати в присутствии супруга, она обнаруживает тело убитого возлюбленного; под конец Граф убивает ее кинжалом» [17, 12].

Первую, немецкую постановку произведения сопровождал следующий текст: «В крови кроется происхождение розы, / колючкой розы укололась донна Малеспина¹⁰. / Ее супруг видит кровь на руке / и падает в обморок — настолько слабо его сердце. / Малеспина горит любовью к Гостю, / супруг узнает об ее измене. / Он делает вид, что прощает свою супругу, / но все-таки прибегает к кровавой мести» [17, 11].

Название оперы заимствовано из диалога в литературном источнике, который воспроизводится в третьей сцене либретто: «*Occhi mie traditori*» и «*Luci mie traditrici*», — говорят влюбленные, когда понимают, что их направленные друг на друга взгляды выдают чувства. Предательскими являются и глаза слуги, который открывает измену донны Малеспины: из-за своей безнадежной страсти к ней и под видом слепой верности ее супругу он осуществляет свой коварный план «честного предательства». В конце оперы «прекрасные влюбленные глаза», о которых говорится в Прологе, гаснут навек.

В опере всего четыре персонажа: графиня Малеспина (сопрано) — невозможно не думать о Марии д'Авалос; граф Малеспина, ее супруг (бас-баритон), — он, конечно, двойник Джезуальдо; Гость (контратенор) — возлюбленный, двойник Фабрицио; и Слуга (баритон), виновник трагических событий, ускоряющий их стремительное развитие своим вмешательством. Большинство сцен — пять в первом действии и три во втором — представлены диалогами главных героев, но в двух из них присутствует также Слуга: во второй сцене он тайком, молча шпионит за влюбленными; в четвертой доносит господину об измене супруги.

В сравнении с оперой Шнитке драматургия *Luci mie traditrici* выглядит как значительно более собранная, лаконичная, сконцентрированная. Трагическая история происходит здесь за один день, а не занимает несколько лет; в сочинении итальянского композитора присутствуют всего два действия и восемь сцен, тогда как у Шнитке, напомним, 7 картин и 32 сцены. Еще более выразительно сопоставление количества действующих лиц.

В процессе создания оперного либретто Шаррино существенно изменил текст оригинала: уместил течение трагических событий в рамки одного дня, сократил количество действующих лиц (в оригинале их одиннадцать), отказался от множества сцен, предельно сжал оставшиеся, сведя протяженные диалоги к самому существенному — в стремлении максимально ускорить трагическую направленность действия. При этом во всех сценах диалоги основаны на фрагментах пьесы Страмболи. «Мы не знаем, — писал композитор в 2000 году, — получит ли *Luci mie traditrici* продолжение и каким оно будет. Но у нас есть счастливая возможность быть свидетелями возрождения музыкальной трагедии» [17, 12].

Две традиционные стратегии нарратива лежат в основе камерной оперы «Мои предательские глаза»: нарратив процессуального, целеустремленного развития музыки вокальных сцен, устремленный к трагической развязке,

¹⁰ Malespina — говорящее имя: male — «зло»; spina — «колючка».

и нарратив симметричного, замкнутого, относительно статичного построения формы в крупном плане. К ним добавляется типичная для творчества Шаррино техника «окон».

Первое действие охватывает пять сцен. Первые две из них, объединенные ремаркой «В саду утром», представляют идиллию супругов Малеспина; третья («В саду в полдень») — неожиданную встречу Графини и Гостя, их любовь с первого взгляда; в четвертой сцене (также «В саду в полдень») затаившийся Слуга наблюдает, как Графиня и Гость договариваются о встрече. Поворотным моментом в действии оперы становится пятая сцена первого действия («Внутри [дворца], во второй половине дня»): совершая «предательство ради чести», Слуга обретает грозную власть над своим господином, превращая ревнивого Графа в марионетку.

Второе действие от начала до конца происходит во дворце: «в сумерки» (сцена 6), «вечером» (сцена 7) и «ночью» (сцена 8). После убийства супруги граф Малеспина в отчаянии взывает к своей несчастной судьбе: «Прощайте, прощайте, моя жизнь отныне станет мучением». Его слова, несомненно, перекликаются с репликой Джезуальдо в конце произведения Шнитке.

Нарратив закольцованного действия, если рассматривать оперу крупным планом, связан с присутствием на сцене символических предметов: колючей красной розы в начале действия и окровавленного кинжала в последней сцене. Избегая прямых отсылок к истории Джезуальдо, Шаррино предлагает поэтическую транскрипцию той же трагедии, основанную на впечатляющей метафоре злой «колючки»-розы: *Maledetta quella rosa* («Проклятая эта роза...»). В заключительной сцене она превращается в кинжал, отнимающий жизнь у Графини: *È vostra questa spina, io voglio pungervi* («Эта колючка Ваша, я хочу Вас проколоть»)¹¹. «В крови кроется происхождение розы...».

Типичная для Шаррино техника окон является важной частью целенаправленной драматургии оперы. Этот принцип формообразования, в творчестве Шаррино встречающийся довольно часто, состоит в эпизодических вторжениях чужеродного, контрастирующего материала. В «Моих предательских глазах» таковым служат упомянутая мелодия Ле Жёна и аллюзии на музыку Ренессанса — «окна» расположены в вокальном прологе и в инструментальных интермедиях, исполняемых, соответственно, после второй, шестой и седьмой сцен сочинения¹²; при этом сам термин «*intermezzi*» отсылает к традициям итальянской оперы XVII века. Еще две оркестровые интермедии меньшего масштаба — автор обозначает их словом «*buio*» («мрак», «потемки») — звучат после первой и четвертой сцен.

¹¹ В тексте литературного источника эта фраза, разумеется, отсутствует. Версия Шаррино, связывающая начало и конец кровавой трагедии, безусловно, поэтичнее оригинала Страмболи: *Io voglio consegnar il vostro petto alla punta di questo ferro* (буквально: «Хочу предать вашу грудь клинку этого железа»).

¹² Шаррино сочинил четыре инструментальных интермедии на основе сочинения Ле Жёна в 1997 году, то есть до того, как принялся за написание сцен оперы. В больницу, где он находился на лечении после тяжелой автомобильной катастрофы, партитуру шансон французского композитора прислали по факсу. Три из четырех интермедий вошли позднее в оперу [18, 53].

В необычном для оперы вокальном прологе использована мелодия верхнего голоса трехголосной шансон, элегии Ле Жёна *Qu'est devenu ce bel œil*: «Что случилось с прекрасным взором, некогда озарившим мою душу своими лучами?»¹³ Плавное ламенто, доносящееся из-за занавеса, прерывается внезапно — подобно жизни и любви, — чтобы найти продолжение в интермедиях. Мелодия Ле Жёна лежит в основе всего нарратива окон, но в каждой следующей интермедии связь с музыкальным материалом пролога становится менее ощутимой, постепенно стирается, фактически сходит на нет.

Первая интермедия — это красочная стилизация аристократической танцевальной музыки XVI и XVII веков. Во второй материал вокальной мелодии начинает разрушаться: ясные синтаксические структуры ее начального фрагмента уступают место коротким попевкам с выразительными паузами, ударами колоколов и неожиданными вступлениями ударных. В последней, третьей интермедии, непосредственно предшествующей заключительной сцене, элементы мелодии Ле Жёна почти полностью отсутствуют: они напоминают о себе как бы издали, постепенно растворяясь в прозрачной необозримой глубине. «Голос за занавесом, — поясняет Шаррино. — Былая красота исчезает: она вернется, та же самая музыка, но каждый раз отмеченная ранами времени. Таким образом, она членит действие, лишнее повествования» [17, 11]. Средствами оркестра Шаррино определяет глубокий нарратив своих «окон», нарратив без слов и без сценического действия. Этот инструментальный, за исключением пролога, нарратив, вторгаясь между сценами, усиливает устремленность хода событий к трагическому финалу.

Инструментальный нарратив интермедий задуман как анаморфоз трагедии в сценах, дополняющий ее психологическое воздействие. Напомню, что «пространство чувствительности» является одним из главных понятий в искусстве нового реализма. В 1958 году Ив Кляйн устроил «выставку пустоты» в парижской галерее Ирис Клер (Iris Cler): ее голые белые стены приглашали посетителей медитировать в «пространстве чувствительности». Вдохновленный этой идеей, Шаррино сочиняет «Исследования белого» (*L'esplorazione del bianco*, 1986) — три пьесы, предназначенные, соответственно, для контрабаса (I), флейты, бас-кларнета, гитары и скрипки (II) и ударников, играющих в джазовой манере (III); произведения с предельно экономным использованием музыкальных средств, находящиеся на границе слышимого. Подобно минималистам, Шаррино ищет максимального результата, используя минимум средств. Следуя за спектралистами, он расширяет понятие музыкальной материи и создает необычные звуковые атмосферы. В духе постмодернистов композитор использует множество отсылок к прошлому, подчиняя их современной полистилистической драматургии. Наконец, в русле новых реалистов Шаррино оперирует самыми простыми шумами и звуками природы

¹³ В недавнем прошлом считалось, что текст принадлежит Пьеру де Ронсару (1524–1585), но впоследствии выяснилось, что подлинным автором является Жиль Дюран де ла Бержери (1550/1554–1614/1615 ?). Во время премьеры в Шветцингене композитор все еще приписывал авторство Ронсару.

с их прямым — в том числе, происходящим без участия слова — воздействием на слушателя. Тем самым он создает свой глубокий нарратив.

Оперу «Мои предательские глаза» Шаррино характеризует как «действие без повествования» [17, 11]. Ее глубокий нарратив уклоняется от буквального следования за словесным текстом: композитор выстраивает его на основе направленной последовательности чувственных моментов, сценических ситуаций, музыкальных «кадров». Нарратив, действующий вне литературного текста или независимо от него, присутствует, конечно, в музыке классиков и романтиков — в их симфонической драматургии или в формальных жестах, — но теперь он реализуется средствами современного искусства.

В опере нет ни арий, ни речитативов. Шаррино сознательно отказывается от индивидуализации вокальных партий. Трактовка голосов исходит не из характеристики персонажей, а из специфики их мельчайших ощущений и переживаний. Композитор использует краткие мелодические интервальные попевки, фрагменты либретто — буквально «осколки» текста, сочетая произнесение слова и скупой вокал, многочисленные *glissandi* (обычно нисходящие), паузы, длительные остановки, за которыми следуют быстрые вьющиеся мелодические пассажи. Наблюдатель с зорким взглядом и чутким ухом, Шаррино лаконичными средствами с невероятной тонкостью передает непостоянство ощущений и бесконечное богатство эмоций, ускользящие чувства героев, микроскопические перемены в их настроении. Он насыщает традицию оперного нарратива чувствительностью, близкой импрессионистам.

Каждая сцена оперы связана с определенным временем дня и местом действия с ощущениями, настроениями и чувствами, которые захватывают даже без помощи слов. Небольшой оркестр с его короткими мотивами, детализированными нюансами и рафинированной прозрачной тканью создает вокруг вокальных партий резонирующее музыкальное пространство. Указания в партитуре — точные и в то же время довольно абстрактные — определяют общий характер музыки, которая передает атмосферу садов (в сценах 1–4) и покоев дворца (в сценах 5–8), игру света в разное время суток: «утро» (в сценах 1–2), «полдень» (в сценах 3–5), «сумерки» (в сцене 6), «вечер» (в сцене 7) и «ночь» (в заключительной сцене 8). Некоторые из использованных приемов своим натурализмом напоминают киноэффекты: пение цикад вливается в звуки дня, стрекотание сверчков дополняет атмосферу ночи. Угрожающие крики воображаемых птиц или отсутствующих на сцене животных усиливают ощущение беспокойства, материализуют предчувствия персонажей¹⁴ и вовлекают публику (слушателя и зрителя одновременно) в трагический нарратив, порождающий иллюзию реальности.

Не без влияния друзей-спектралистов Шаррино часто называет свою музыку «экологической» и даже «метеорологической»¹⁵. На первый взгляд, такое обозначение кажется неудачным, поскольку указывает на музыкальную материю

¹⁴ Подобные приемы уже были использованы Шаррино ранее в опере «Лоэнгрин» (1982/1984).

¹⁵ Идея «экологической музыки» по-своему близка также Жерару Гризе.

внешнего, объективного характера (звуки природы, воды, ветра, пение цикад, сверчков и т. д.), игнорируя выразительный аспект внутреннего нарратива, столь важного для поэтики Шаррино. Вместе с тем, эти понятия подчеркивают важный для композитора момент: воздействие внешней звуковой атмосферы, «музыки» окружающей среды на восприятие зрителя, осуществляющееся независимо от буквального смысла текста и от сценического действия. «Метеорологическая музыка», по Шаррино, означает, что голоса действующих лиц погружены в «реальную» окружающую среду, обыденные элементы которой трансформируются в более универсальную и более мощную реальность, сильнейшим образом воздействующую на восприятие слушателя. «Экология звука» подразумевает чуткость к мельчайшим изменениям в окружающей среде с их неминуемым психологическим воздействием. Благодаря ей происходит «освобождение звука от груза истории, под которым он существовал на протяжении веков (например, от идеала абсолютной музыки, которая отделяет форму от содержания и письменный знак от акустического процесса)» [4, 41]. Самоучка, вечный скептик по отношению к высшим учебным заведениям с их консерватизмом, Шаррино не жалеет усилий в стремлении устранить границы между формой и содержанием, видимым и слышимым, между графическим и музыкальным жестом, между звуковой картиной и музыкальным нарративом — сделать их проницаемыми.

Как уже отмечалось, Шаррино решительно редуцирует трагедию до самого существенного и универсального. «Мало что происходит, — поясняет свое сочинение композитор, — почти ничего. Но каждое действие порождает бесконечное эхо» [17, 11]. Шаррино — мастер именно такого «эхо». Он умеет передать звуками тончайшие детали «внутреннего действия» — не на основе словесного текста с его прямым значением, а благодаря своей технике вокально-инструментальных атмосфер: атмосфер предчувствия и реального переживания, намерения и действия. Слово — лишь одна из составных частей художественного высказывания, и роль музыки не сводится к его звуковому комментарию. Несомненно, Шаррино очень чуток к акустическим качествам произносимых фраз, к их фонизму, но при этом он не сочиняет музыку «на слова», избегает следовать шаг за шагом их поверхностному нарративу. Длинный текст ему не нужен. Всего несколько ситуаций, описанных лаконично, становятся узлами внутреннего действия, остановками в программе глубокого нарратива.

«Каждое явление порождает бесконечное эхо. И, следовательно, сфумато¹⁶, недосказанное; противоречия растут, разветвляются. До и после, полное и пустое. Темное молчание, в котором вопросы переплетаются с вопросами, ответы перекликаются с ответами. Вот превосходное пространство для обольщения. И наконец, смерть обольщает» [17, 11]. Сфумато у Шаррино — балансирование на границе тишины, или «окрашенной» тишины — тишины, из которой постепенно всплывают и в которой тонут мельчайшие шумы

¹⁶ Сфумато — техника, используемая в изобразительном искусстве начиная с Леонардо да Винчи: границы предметов растворяются, тонут в туман, исчезают в тонкой игре света и тени.

и звуки, в которой происходит утонченная игра света и тени, представленная посредством инструментальных тембров. Все эти средства музыки еле слышимого использованы для того, чтобы точнейшим образом передать всю гамму переживаний и погрузить слушателя в этот мир. «Вы как будто слышите то, что ощущают главные герои. Слушатели прекрасно знают, что случится, что должно произойти. Постепенно они открывают для себя магию спектакля, становятся единым целым с актерами, которые помогают нам преодолеть собственную ограниченность. И явственно переживают эмоцию, которую считали утерянной и более невозможной» [ibid., 11–12].

«Музыкальная трагедия» Шаррино — нарративная опера, которая существенно отличается от традиционного оперного нарратива. Она вбирает в себя качества *azione invisibile* («невидимого действия») ¹⁷, то есть глубокого нарратива. «Мои предательские глаза» — это нарративная опера «без рассказа», музыкальное повествование о страстной любви и кровавой мести. «Как всегда для меня, история, рассказ здесь — это нечто второстепенное, и я пользуюсь только некоторыми его элементами. Самое главное — это напряжение, доведенное до пароксизма» [3, 98–99]. Всеми средствами звука и сцены Шаррино погружает слушателя-зрителя в глубокий внутренний нарратив, то есть в самую суть музыкальной трагедии.

Своеобразие повествовательных стратегий в двух операх, написанных, по существу, на один и тот же сюжет современными мастерами полистилистики, демонстрирует разнообразие путей, по которым может происходить обогащение нарративной драматургии. Несмотря на различия вокального и инструментального письма авторов, разное понимание ими принципа стилевой многоплановости, на разные концепции музыкального звука и музыкальной выразительности у Шнитке и Шаррино, две рассматриваемые оперы трактуют понятие нарратива по-новому, придают ему современное значение. Нарратив становится многоплановым, «полифоничным»: он развивается параллельно на разных уровнях, взаимодействующих в одновременности и на расстоянии, не всегда связан со словом и может даже полностью отказаться от него. Целеустремленная драматургия организует все составные части оперы: текст либретто, открытое пространство современной музыкальной материи, интертекст со множеством стилевых отсылок и, в конечном итоге, все измерения конкретного пространства, в котором осуществляется постановка. Благодаря такому обновлению нарратив остается могучей основой формирования музыкального и, шире, эстетического смысла.

¹⁷ Впервые к данному выражению Шаррино обратился, чтобы определить жанр своей уже упомянутой монодрамы «Лоэнгрин» — «невидимого действия» для солистки, инструментов и голосов; в основу произведения положен текст французского символиста Жюлья Лафорга, пародия на либретто вагнеровской оперы (см.: [10]).

Использованная литература

1. *Пронн В.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 151 с. (Вопросы поэтики: неперIODическая серия, издаваемая отделом словесных искусств / Государственный институт истории искусств; Вып. 12).
2. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим. 256 с.
3. *Angius M.* Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica. Roma: Aracne, 2014. 264 p. (Immota harmonia, 22).
4. *Angius M.* Indagni su una tragedia // Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen, Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998) / a cura di F. Tessitore. Bologna: Pendragon, 2016. P. 39–44.
5. *Cicognini G. A.* Il tradimento per l'onore. O vero Il vendicatore pentito. Opera tragica <...>. Roma: Ægidio Ghezzi, 1664. 92, [4] p.
6. *Grabócz M.* Musique, narrativité, signification. Paris: L'Harmattan, 2009. 380 p.
7. *Greimas A. J.* Du sens: essais sémiotiques. 2 vol. Paris: Seuil, 1970. 313, 245 p.
8. *Greimas A. J.* Sémantique structurale: recherche de méthode. Paris: Presses universitaires de France, 1986. 262 p.
9. Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia / a cura di F. Doglio. Parma: Guanda, 1960. CLXXVIII, 1313 p. (Fenice del teatro, 7).
10. *Laforge J.* Lohengrin, fils de Parsifal // Idem. Moralités légendaires. Paris: Librairie de la "Revue indépendante", 1887. P. 87–117.
11. *Lévi-Strauss C.* La structure des mythes // Idem. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1966. P. 227–255.
12. Narratologie musicale: topiques, théories et stratégies analytiques / sous la direction de Márta Grabócz. Paris: Hermann, 2021. 567 p.
13. *Ricœur P.* Le récit de fiction // La narrativité: recueil / préparé sous la direction de D. Tiffeneau. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980. P. 25–48. (Phénoménologie et herméneutique).
14. *Riffaterre M.* Fictional truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. XIX, 137 p. (Parallax (Baltimore, Md)).
15. *Schaeffer J.-M.* Motif, thème et fonction // Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage / ed. by O. Ducrot and J.-M. Schaeffer. Paris: Du Seuil, 1995. P. 638–653.
16. *Schnittke A.* Gesualdo. Oper in sieben Bildern, einem Prolog und einem Epilog. Text: R. Bletschacher. Textbuch. Hamburg: Sikorski, 1995. 43 S.
17. *Sciarrino S.* Note dell'autore // Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen, Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998) / a cura di F. Tessitore. Bologna: Pendragon, 2016. P. 11–12.
18. *Somigli P.* Genesi dell'opera [Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino] // Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen,

- Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998) / a cura di F. Tessitore. Bologna: Pendragon, 2016. P. 45–55.
19. *Stoianova I.* Narrativisme, téléologie et invariance dans l'œuvre musicale / A propos de Rituel de P. Boulez // *Musique en jeu*. N° 25: La musique contemporaine en question 1 (1976). P. 15–31.
 20. *Stoianova I.* Geste – texte – musique. Paris: Union générale D'éditions, 1978. 282 p. (10/18, Col. Esthétique, dir. M. Dufrenne, N° 1197).
 21. *Stoianova I.* Manuel d'analyse musicale. T. I: Les formes classiques simples et complexes. Paris: Minerve, 1996. 240 p. (Musique Ouverte).
 22. *Stoianova I.* Manuel d'analyse musicale. T. II: Variations, sonate, formes cycliques. Paris: Minerve, 2000. 285 p.
 23. *Stoianova I.* Manuel d'analyse musicale. T. III: La pensée symphonique dans les formes libres. Paris: Beauchesne, 2021 (en préparation). (L'Éducation Musicale).
 24. *Tarasti E.* Mythe & musique: Wagner, Sibelius, Stravinsky / trad. de l'anglais par D. Pousset. Paris: M. de Maule, 2003. 489 p.
 25. *Tarasti E.* La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale / traduite et revue par D. Charles et E. Gorge. Paris: L'Harmattan, 2006. 382 p. (Sémiotique et philosophie de la musique).
 26. *Todorov T.* Genres in discourse / trans. by C. Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. VII, 136 p.
 27. *Ujfalussy J.* Die Logik der musikalischen Bedeutung: Ein Grundriß ihrer Problematik // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 4. Fasc. 1/2 (1963). P. 3–19. <https://doi.org/10.2307/901705>.

Получено: 30 сентября 2021 года

Принято к публикации: 18 ноября 2021 года

Об авторе:

Иванка Стоянова — доктор, профессор, Университет Париж 8, Франция

References

1. Propp, Vladimir Ya. 1928. *Morfologiya skazki* [Morphology of the Folktale]. *Voprosy poetiki* [Poetics Issues] 12. Leningrad: Academia. (In Russian).
2. Kholopova, Valentina N. 2003. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Arkaim. (In Russian).
3. Angius, Marco. 2014. *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica. Immota harmonia* 22. Roma: Aracne.
4. Angius, Marco. 2016. "Indagni su una tragedia." In *Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen, Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998)*, edited by Floriana Tessitore, 39–44. Bologna: Pendragon.

5. Cicognini, Giacinto Andrea. 1664. *Il tradimento per l'honore. O vero Il vendicatore pentito. Opera tragica* <...>. Rome: Ægidio Ghezzi.
6. Grabócz, Márta. 2009. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan.
7. Doglio, Federico, ed. 1960. *Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia*. Fenice del teatro 7. Parma: Guanda.
8. Laforgue, Jules. 1887. "Lohengrin, fils de Parsifal." In Idem. *Moralités légendaires*, 87–117. Paris: Librairie de la "Revue indépendante".
9. Lévi-Strauss, Claude. 1966. "La structure des mythes." In Idem. *Anthropologie structurale*, 227–55. Paris: Plon.
10. Grabócz, Márta, ed. 2021. *Narratologie musicale: topiques, théories et stratégies analytiques*. Paris: Hermann.
11. Greimas, Algirdas Julien. 1970. *Du sens: essais sémiotiques*, in 2 vols. Paris: Seuil.
12. Greimas, Algirdas Julien. 1986. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Presses universitaires de France.
13. Ricœur, Paul. 1980. "Le récit de fiction." In *La Narrativité*, edited by Dominique Tiffeneau, 25–48. Book series: *Phénoménologie et herméneutique*. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
14. Riffaterre, Michael. 1990. *Fictional truth*. Book series: *Parallax (Baltimore, Md.)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
15. Schaeffer, Jean-Marie. 1995. "Motif, thème et fonction." In *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, edited by Oswald Ducrot and Jean-Marie Schaeffer, 638–53. Paris: Du Seuil.
16. Schnittke, Alfred. 1995. *Gesualdo. Oper in sieben Bildern, einem Prolog und einem Epilog. Text: Richard Bletschacher. Textbuch*. Hamburg: Sikorski.
17. Sciarrino, Salvatore. 2016. "Note dell'autore." In *Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen, Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998)*, edited by Floriana Tessitore, 11–12. Bologna: Pendragon.
18. Somigli, Paolo. 2016. "Genesi dell'opera ['Luci mie traditrici' di Salvatore Sciarrino]." In *Luci mie traditrici. Opera in due atti. Musica e Libretto di Salvatore Sciarrino da 'Il tradimento per l'onore' di Giacinto Andrea Cicognini. Prima rappresentazione: Schwetzingen, Schloss Rokokotheater (19 maggio 1998)*, edited by Floriana Tessitore, 45–55. Bologna: Pendragon.
19. Stoianova, Ivanka. 1976. "Narrativisme, téléologie et invariance dans l'œuvre musicale / A propos de Rituel de P. Boulez." *Musique en jeu*, no. 25: *La musique contemporaine en question 1*, 15–31.
20. Stoianova, Ivanka. 1978. *Geste – texte – musique*. 10/18, Col. Esthétique, edited by Mikel Dufrenne, vol. 1197. Paris: Union générale D'éditions.
21. Stoianova, Ivanka. 1996. *Manuel d'analyse musicale*, vol. 1: *Les formes classiques simples et complexes*. Paris: Minerve.
22. Stoianova, Ivanka. 2000. *Manuel d'analyse musicale*, vol. 2: *Variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve.

23. Stoianova, Ivanka. 2021 (forthcoming). *Manuel d'analyse musicale*, vol. 3: *La pensée symphonique dans les formes libres*. Paris: Beauchesne.
24. Tarasti, Eero. 2003. *Mythe & musique: Wagner, Sibelius, Stravinsky*. Translated from English by Damien Pousset. Paris: M. de Maule.
25. Tarasti, Eero. 2006. *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*. Translated and edited by Daniel Charles and Emmanuel Gorge. *Sémiotique et philosophie de la musique* [11]. Paris: L'Harmattan.
26. Todorov, Tzvetan. 1991. *Genres in discourse*. Translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Ujfalussy, József. 1963. "Die Logik der musikalischen Bedeutung: Ein Grundriß ihrer Problematik." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 4, no. 1/2: 3–19. <https://doi.org/10.2307/901705>.

Received: September 30, 2021

Accepted: November 18, 2021

Author's information:

Ivanka Stoianova — Dr. Habil., Full Professor, University of Paris 8, Paris, France