



Научная статья

УДК 78.036(450):78.087.64

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.02>

Почему слово должно быть оправдано: о взаимодействии текста и музыки в *L'alibi della parola* Сальваторе Шаррино

Екатерина Гурьевна Окунева

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
ул. Ленинградская, д. 16, Петрозаводск, Республика Карелия, 185031, Российская Федерация,
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Аннотация: В статье поднимаются вопросы взаимодействия слова и музыки в творчестве итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Формы вербально-музыкального синтеза рассматриваются на примере цикла для четырех голосов *L'alibi della parola*, созданного в 1994 году. В основу сочинения положены тексты разных эпох: стихотворения современного бразильского поэта-конкретиста Аугусто де Кампоса, фрагменты из поэмы «Триумфы» Франческо Петрарки и надписи на античной керамике. Их особенность связана с выходом за пределы литературы благодаря интеграции слова с визуальным изображением. Шаррино выстраивает тексты в единый «сюжетный» ряд, выявляя смысловые переключки между ними, ищет способы перевода визуальных аспектов в звуковую плоскость, прибегая к приемам фонетической композиции, а также опираясь на разработанный им новый вокальный стиль *sillabazione scivolata*. Подход итальянского мастера к проблеме взаимоотношения слова и музыки определяется стремлением к преобразованию традиции. *L'alibi della parola* трактуется автором статьи как проявление неомадригалитских тенденций в творчестве композитора.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, *L'alibi della parola*, Аугусто де Кампос, *sillabazione scivolata*, взаимодействие слова и музыки, неомадригалитизм

Для цитирования: Окунева Е. Г. Почему слово должно быть оправдано: о взаимодействии текста и музыки в *L'alibi della parola* Сальваторе Шаррино // Научный вестник Московской консерватории. 2024. № 3 (сентябрь). С. 384–403. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.02>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research article

Why the Word Should Be Justified: The Interaction of Text and Music in Salvatore Sciarrino's *L'alibi della parola*

Ekaterina G. Okuneva

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
16 Leningradskaya St., Petrozavodsk 185031, Russia
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract: The article raises the issues of the interaction of word and music in the work of the Italian composer Salvatore Sciarrino. The forms of verbal-musical synthesis are considered on the example of the cycle *L'alibi della parola*, created in 1994. The composition is based

on texts from different eras: poems by the modern Brazilian poet Augusto de Campos, fragments from the poem *Triumphs* by Francesco Petrarca and inscriptions on antique ceramics. Their peculiarity is associated with going beyond literature due to the integration of the word with the visual image. Sciarrino arranges the texts into a single “plot” series, revealing semantic connections between them. The composer is also looking for ways to translate visual aspects into the sound plane, resorting to phonetic composition techniques, as well as relying on the new vocal style *sillabazione scivolata* developed by him. The Italian master's approach to the problem of the relationship between word and music is determined by the desire to transform tradition. *L'alibi della parola* is interpreted by the author of the article as a manifestation of neo-madrigalist tendencies in the composer's work.

Keywords: Salvatore Sciarrino, *L'alibi della parola*, Augusto de Campos, *sillabazione scivolata*, interaction of word and music, neomadrigalism

For citation: Okuneva, Ekaterina G. 2024. “Why the Word Should Be Justified: The Interaction of Text and Music in Salvatore Sciarrino's *L'alibi della parola*.” *Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 3 (September): 384–403. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.02>.

Взаимоотношение слова и музыки — одна из наиболее актуальных проблем современных музыковедческих исследований. Среди отечественных работ последнего времени достаточно упомянуть труды Н. В. Донцевой [3], Н. А. Хрущёвой [10], А. С. Рыжинского [7; 8], А. В. Никулиной [5], Е. В. Мельниковой [4], материалом которых служит новейшая музыка, чтобы понять многоаспектность и масштабность разрабатываемых в данной сфере вопросов. Интерес ученых закономерен. Несмотря на то, что синтез вербального и музыкального начал осмысливался каждой эпохой по-своему, именно в XX веке он подвергся кардинальному пересмотру. Художественные искания композиторов сосредоточились на поисках новых, нетрадиционных форм взаимодействия слова и музыки. В сочинениях А. Шёнберга, Л. Ноно, Л. Берио, К. Штокхаузена, П. Булеза, М. Кагеля, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Пендерецкого и многих других композиторов горизонты вербально-музыкального союза были существенно раздвинуты: интеграция речи и пения, внимание к фонетическим свойствам текста, разработка вербального материала как композиционного элемента, трактовка слова как визуального компонента партитуры¹, внедрение новых способов звукоизвлечения и, как следствие, использование расширенных вокальных техник².

Итальянский композитор Сальваторе Шаррино (р. 1947) принадлежит к числу музыкантов, которые в своем творчестве неустанно экспериментируют со словом и человеческим голосом. Будучи автодидактом, он сформировал эстетическую позицию, независимую от влиятельных художественных направлений, остро критикуя взгляды на музыкальную композицию представителей «дармштадтской школы». Шаррино разработал концепцию так называемой *экологической музыки*, акцентирующей внимание на проблемах психоакустики [15; 17]. Интерес композитора сосредоточен не только на природе звука, но и на его психологическом

¹ Здесь эксперименты музыкантов нередко были подготовлены новациями в области стихосложения. Подробнее см.: [14].

² См. систематизацию новых форм взаимодействия слова и музыки, предложенную в диссертационном исследовании Е. В. Мельниковой [4].

измерении, перцептивных возможностях. Данный подход определил работу Шаррино со словом в области вокальной и театральной музыки.

Показательно, что начиная с 1980-х годов (с оперы «*Vanitas*») итальянский мастер сам пишет либретто к своим операм, стремясь к более тесному контакту текста и музыки. Как убедительно показала в своих исследованиях А. Г. Чупова, он подвергает первоисточник кардинальной переработке, основываясь на принципе «энуклеации драмы»³, а текст и его элементы рассматривает подобно модульной структуре, с которой работает точно так же, как с единицами музыкального языка [11, 215].

Взгляды Шаррино на взаимодействие текста и музыки сочетают в себе традиционный и новаторский подходы. Вербально-музыкальный синтез, по мнению композитора, служит важнейшей коммуникационной составляющей между сочинением и слушателем. «Для меня пение — это квинтэссенция текста, — утверждает маэстро. — Пение — это слово и музыка вместе <...> Вокалу нужно придать силу. Если пение не соединено с силой слова, оно не может ничего сказать» (цит. по: [13, 13]). Данное заявление свидетельствует, что семантическая сторона текста сохраняет свою значимость для Шаррино. В то же время композитор стремится к обновленному типу музыкального высказывания, не обремененному «риторикой», под которой подразумевается «широкий спектр конвенционально обусловленных выразительных средств и приемов, способных вызвать в слушателе рефлекторные представления о чем-то знакомом, “подсказывающие” траекторию восприятия и таким образом мешающие слушать по-новому, как бы “впервые”, “внове”» [13, 13].

Учитывая это, Шаррино разработал новый вокальный стиль, получивший наименование *sillabazione scivolata* и запечатлевший особый тип артикуляции, балансирующей на границе между пением и речью. Новый вокальный язык привел к множественному восприятию слова, которое, с одной стороны, сохраняло свою семантическую функцию, но, с другой, нередко «распредмечивалось», становясь носителем речевого фонизма.

Новый вокальный стиль Шаррино начал формироваться в 1980-е годы и особенно выразительно заявил о себе в сочинениях 1990–2000-х годов. Размышления композитора о взаимодействии вербального и музыкального начал, как представляется, нашли оригинальное творческое преломление в цикле для четырех голосов⁴ *L'alibi della parola*, созданном в 1994 году.

Сочинение привлекает внимание прежде всего своим необычным заголовком. На русский язык его можно перевести как «Алиби слова»⁵ или «Оправдание

³ Термин, принадлежащий самому Шаррино. Под энуклеацией подразумевается предельное сокращение текста первоисточника, приводящее к тому, что «каждое слово в либретто приобретает “стереоскопичность”, наделяется двусмысленностью, становится символичным. Одно слово или одна фраза способны дать представление о судьбе персонажа, указать на эмоциональное состояние героя, намекнуть на какие-либо события, истекшее время или вообще стать знаком, помогающим слушателю сориентироваться во времени и пространстве представления» [11, 215].

⁴ Сочинение предназначено для контратенора, двух теноров и баритона.

⁵ Такой вариант предложен Л. Акопяном. См.: [1, 688].

слова»⁶. Напомним, что алиби является юридическим термином и подразумевает оправдание обвиняемого в преступлении благодаря наличию доказательств, подтверждающих, что в момент совершения преступления подозреваемый находился в другом месте, что как раз и акцентирует этимология, поскольку в переводе с латинского «алиби» означает «в ином месте». Учитывая свойственную Шаррино склонность к двусмысленности и символичности вербального языка, буквальный смысл также не стоит сбрасывать со счетов, поэтому еще одним вариантом названия может стать «В ином месте слова».

Какое «преступление» инкриминируется слову в цикле? Почему оно нуждается в оправдании? В каком «ином месте» оно пребывает? Для того чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим формы взаимодействия вербального и музыкального начал в сочинении.

Цикл состоит из четырех пьес, текстовой основой которых служат весьма разнородные источники, как с точки зрения времени их создания, так и с позиции их художественного предназначения: первые две части опираются на стихи современного бразильского поэта Аугусто де Кампоса, в третий номер включены строки из поэмы Франческо Петрарки, вербальным источником четвертой пьесы стали надписи на античных вазах. Все тексты, за исключением Петрарки, коррелируют с областью визуальных искусств⁷ и этот факт, по словам Шаррино, открывает «новые лингвистические возможности, выходящие за рамки традиционного взаимодействия музыки и слова» [18].

Аугусто де Кампос⁸ — бразильский поэт, один из ведущих представителей конкретизма — литературного направления, возникшего в Бразилии в середине 1950-х годов. Характерной особенностью этого течения является визуализация языка посредством геометрического расположения слов на странице, отказ от синтаксиса, широкое использование неологизмов, нередко устранение субъективности, авторского «я». Аугусто де Кампос синтезирует поэзию с ресурсами

⁶ Подавляющее большинство сочинений Шаррино имеет программные названия. Одни отличаются поэтичностью (*Luci mie traditrici, Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella), Le voci sottovetro*), другие представляют явные оксюмороны (*Cantare con silenzio, Archeologia del telefono*), часть имеет метатекстуальный характер (*Anamorfofi*). В целом поэтика заглавий у Шаррино может стать предметом отдельного исследования.

⁷ Отметим, впрочем, что поэма Петрарки неоднократно иллюстрировалась и вдохновила немало художников на создание красочных панно.

⁸ Аугусто де Кампос (Augusto de Campos, р. 1931) известен также как переводчик (специалист по творчеству Эзры Паунда и Джеймса Джойса), литературный и музыкальный критик. Первую книгу стихов опубликовал в 1951 году («Король без королевства»). В 1952 году совместно со своим братом Арольдо де Кампосом основал группу *Noigandres*, выпускавшую журнал с одноименным названием. Группа восприняла идеи авангарда начала XX века и пыталась объединить слово с визуальными элементами. В 1955 году Кампос опубликовал серию стихотворений *Poetamenos*, которые были вдохновлены идеей *Klangfarbenmelodie* Шёнберга и Веберна. Слова располагались на странице в определенных пространственных конфигурациях и окрашивались разными цветами. Эти стихи положили начало конкретной поэзии. Однако официальной датой ее возникновения считается 1956 год, когда в Музее современного искусства Сан-Паулу прошла выставка конкретного искусства. Кампос выступил теоретиком данного направления. В соавторстве с братом Арольдо и поэтом Десио Пиньятари он написал книгу «Теория конкретной поэзии» (1965).

изобразительного искусства, музыки и медиатехнологий, интегрируя слово, звук и изображение в одно целое. При этом поэт широко задействует средства массовой информации, голографию и интернет. В итоге он предельно расширяет границы поэзии, которая перестает принадлежать сфере одной лишь литературы.

Шаррино основывает первые две части своего цикла на стихотворениях Кампоса *O Pulsar* и *O Quasar*. Оба входят в серию *Stelegramas* («Стелеграммы»⁹, 1975–1978).

«Пульсар» с точки зрения поэтической формы вполне традиционен. Стихотворение включает семь строк с перекрестной и парной рифмами и насыщено аллитерациями и ассонансами:

O Pulsar

Onde quer que voce esteja
Em marte ou eldorado
Abra a janela e veja
O pulsar quase mudo
Abraço de anos luz
Que nenhum sol aquece
E o oco escuro esquece

*Пульсар*¹⁰

Где бы ты ни был
На Марсе или Эльдорадо
Открой окно и посмотри
О почти безмолвный пульсар
Объятия световых лет
Что никакое солнце не согреет
И в тьме пустоты забудет

Присутствие понятий из области физики и космологии — пульсар¹¹, световой год¹² — вносит в поэтическое высказывание объективно-научный тон. Марсело Тапиа, проанализировавший стихотворение Кампоса с позиций семиотики, в то же время убедительно показал, что в содержательном плане его можно интерпретировать в категориях «конъюнкции» (соединения, встречи, близости) и «дизъюнкции» (разделения, разрыва, расстояния) человеческих отношений. Действительно, стихотворение выстраивается как обращение одного субъекта к другому. Говорящий утверждает разделение (расстояние), существующее между ним и тем, к кому он обращается, и стремится к соединению, на что указывает слово «abraço» (объятие). Он призывает адресата к действию («открой окно и посмотри») с целью уловить импульс (излучение пульсара¹³) для установления контакта (объятие), который, однако, остается недостижимым (отстраненность подчеркивается расстоянием в световые годы и намеком на забвение). «Противоположности сосуществуют в стихотворении

⁹ Неологизм, образованный слиянием латинского слова *stella* (звезда) и греческого *grama* (письмо, начертание букв).

¹⁰ Перевод на русский язык выполнен автором статьи.

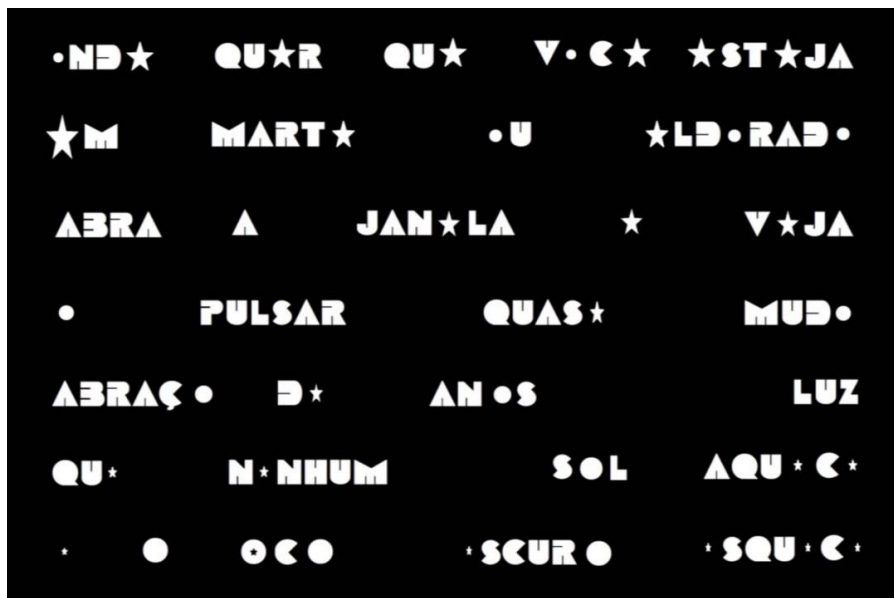
¹¹ Пульсар — нейтронная звезда, имеющая магнитное поле, смещенное относительно оси вращения, вследствие чего испускаемое ею электромагнитное излучение доходит до Земли в виде строго периодических импульсов.

¹² Световой год — астрономическая единица измерения, фиксирующая расстояние, которое проходит свет в вакууме за один юлианский год.

¹³ Слово «пульсар» как в португальском, так и в русском языке связано с существительным «пульс» и глаголом «пульсировать», которые имеют множество коннотаций (вибрировать, ритмически биться, трепетать и проч.).

во всей полноте, — заключает Марсело Тапиа, — соединение реализуется, но оно полностью отрицается расстоянием, которое не перестает существовать; разделение утверждается поддержанием идеи расстояния, но отрицается возможностью встречи» [19, 5–6]. Ясмин Зандоменико и Уилберт Сальгуйро соглашаются с данной трактовкой, полагая, что лейтмотивом стихотворения является «контакт с другим, инаковость, которая придает смысл его движению и существованию. <...> недостаточность квазичеловеческого пульсара <...> заключается в некоммуникабельности и одиночестве субъекта, бросающегося навстречу другому» [20, 69].

Эту интерпретацию подтверждает и визуальный компонент. Само стихотворение представляет собой изображение с черным фоном, на котором строки расположены в традиционной последовательности, то есть могут быть прочитаны слева направо сверху вниз (ил. 1). Слова разделены пробелами разной длины, которые, по мысли Тапиа, можно трактовать как знаки молчания. Последние визуально удлиняются в словосочетании «apos luz» (световых лет).



Ил. 1. Аугусто де Кампос. «Пульсар»

Figure 1. Augusto de Campos. *O Pulsar*

Изображение напоминает, с одной стороны, бездны темного космического пространства, в котором вспыхивают звезды и вращаются планеты. В этом отношении выбор композитором данного стихотворения становится созвучен с общим названием цикла (еще раз напомним, что буквальный перевод «алиби» — «в ином месте»). С другой стороны, изображение похоже на сообщение, читаемое с монитора старого компьютера. Кампос указывал на незримо

присутствующую здесь «тень» Малларме, подразумевая графически свободное расположение слов, и ощущение «космической тоски». «Но эта космическая тоска или беспокойство, — отмечал он, — в то же время очень человечны и во многом свойственны нашему времени, связанному с достижениями в физике и космологии. Я всегда думаю о стихах “Пульсар” и “Квазар” 1975 года как о посланиях в космически-земном футляре, подобных тому, которое год назад было отправлено в космос в радиосигналах из обсерватории Аресибо, или тому, что в 1977 году космический зонд “Вояджер” послал на “золотой пластинке” в поисках гипотетического внеземного дешифратора. Разве это не хорошая метафора для поэзии, всегда ищущей “разумную жизнь”, “умных пришельцев” прямо здесь, на Земле, а теперь и в киберпространстве?» (цит. по: [20, 69]).

Для начертания слов Кампос использовал специфический шрифт, входивший в широко распространенный в 1970–1980-е годы комплект переводных картинок компании *Letraset*. Он предполагал «залитый» корпус букв, расчерченный тонкими линиями. Буквы «о» и «е» заменялись знаками круга и звезды соответственно.

Символика изображений достаточно многообразна. Круг с заливкой служит олицетворением солнца, дня, света, счастья, мужского начала. Звезда также означает небесное светило, а кроме того, символизирует ночь, женское начало, удачную судьбу¹⁴, известность¹⁵.

По мере развертывания строк стихотворения размер знаков меняется: круги, довольно мелкие в первой строке, постепенно укрупняются, и наоборот, звезды от строки к строке уменьшаются. На визуальном уровне подобным образом поэт пытается запечатлеть встречное движение, иницированное разобщенностью субъектов и их стремлением к соединению. Интересно, что в заключительной строке стихотворения оба знака, первоначально данные порознь, тут же сливаются: внутрь круга помещается звезда, образующая в залитом пространстве пустоту (см. ил. 1). Совмещение визуальных знаков приводит к вербальному наложению: слово «осо» (пустота) пересекается со словом «есо» (эхо), что довольно сложно передать в русском переводе.

Таким образом, противоположности, которые присутствуют в содержательном плане текста, пронизывают и его визуально-символический уровень: округлый — остроконечный, увеличение — уменьшение, свет — тьма (передается также посредством черно-белого цвета), мужское — женское.

Шаррино в своей музыкальной интерпретации стихотворения отталкивается от существующих оппозиций и находит, как представляется, довольно тонкие и точные соответствия визуальным элементам в аудиальной сфере. Пьеса разворачивается на границе вокализованных и шумовых элементов, звучания и тишины. Так, она открывается интонируемым четвертитоном, постепенно трансформирующимся в выдох. Поначалу «мутирующий» звук повторяется через равные промежутки времени, переходя от одного тенора

¹⁴ См. фразеологизм «родился под счастливой звездой».

¹⁵ Лиц, пользующихся популярностью в медийной сфере, называют «звездами».

к другому, а затем голоса напластовываются друг на друга, так что дискретное звучание преобразуется в перманентный поток, пульсирующий между пением и дыханием.

Композиция складывается из вступления (т. 1–4) и двух разделов одинаковой продолжительности (т. 5–24 и 26–40), отграниченных паузирующим тактом. В каждом разделе текст проводится целиком. Строки трактуются Шаррино как синтагмы, минимальные нерасчленимые единицы, которые вставляются в пульсирующее звучание на разных расстояниях друг от друга, аналогично словам у Кампоса, отделенным друг от друга пробелами разной длины.

Фонематическое различие «о» и «е»¹⁶, визуально и символически обозначенное в стихотворении посредством круга и звезды, Шаррино переводит в плоскость звуковой дифференциации: в первом разделе слоги, включающие «е», произносятся шепотом на выдохе в высоком регистре, слоги с «о» основаны на речевом интонировании и связываются с низким регистром, остальные фонемы вокализируются (пример 1)¹⁷.

1

С. Шаррино. «Оправдание слова». № 1. «Пульсар», т. 5–8¹⁸

¹⁶ Отметим, что в португальском языке обе фонемы могут произноситься двояко: «о» как /o/ и /u/, «е» как /e/ и /i/.

¹⁷ Подобное решение отчасти созвучно с музыкальным прочтением «Пульсара», предложенным Каэтану Велозу в видеоклипе, созданном в 1984 году. Музыкант разграничил все фонемы по трем регистрам (нижний-средний-высокий), связав их с конкретными высотами, находящимися между собой в пропорции 1:2:4. Звук *d*¹ соответствовал «е», звук *c* — «о», *g* — остальным фонемам. Видео доступно на YouTube по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>.

¹⁸ В примере 1 двухголосие в партиях теноров отражает одновременно производимые певцами звуковые и шумовые элементы: верхний голос фиксирует вокализуемый звук, нижний — форсированный выдох (он становится слышимым в рамках предписанной нотной длительности).

Размеры знаков проецируются Шаррино в область динамических градаций: малой величине соответствует тихая нюансировка, большой — громкая. По мере развертывания первого раздела звуковая интенсивность слогов с «о» усиливается от *pp* к *mf*, а слогов с «е», наоборот, уменьшается от *f* к *pp*.

Во втором разделе последовательность строк частично изменяется. Шаррино вставляет между первой и второй строками заключительную, а завершает раздел повторением первой и третьей строк. Шумовые и речевые эффекты отходят здесь на второй план. Доминирующее значение приобретает вокализованный тип интонации. Тенора сначала поют в унисон, а затем мало-помалу первый тенор понижает интонацию, расходясь со вторым на четверть тона и на полутон. При моноритмическом движении создается довольно терпкое звуковое трение. Как и в стихотворении Кампоса, возможность единства (унисонное звучание) отрицается последующим разобщением.

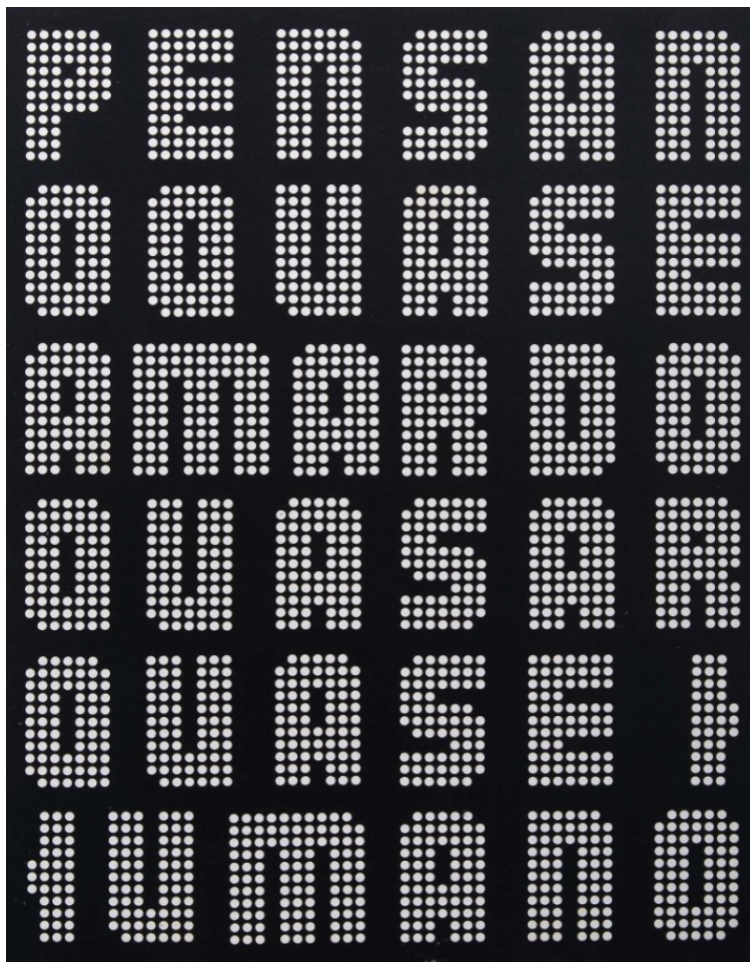
Таким образом, пьеса выстраивается на разнообразных противопоставлениях: тоны определенной и неопределенной высоты, музыкальные и «физиологические» (дыхание) звуки, континуальные и дискретные звуковые потоки, тишина и звучание, фонетика и семантика. При этом достаточно отчетливой становится направленность от звукошумового пульсирования к тоново-дифференцированному континууму, выраженному певческим звуком. Немалую роль здесь играет не только обращение к привычной манере пения при интонировании строк стихотворения во втором разделе, но и то, что выдыхаемая синтагма «â», с которой начиналась пьеса, постепенно заменяется вокализованной «а» (композитор обозначает ее ремаркой «эхо»). Идея встречного движения противоположностей, близости и удаленности субъектов, выраженная у Кампоса визуально через символы круга и звезды, у Шаррино получает исключительно аудиально-перцептивную интерпретацию.

«Квazar», как упоминалось выше, также входит в серию «Стелеграммы». Само понятие вновь связано с космологией. Квазарами называются астрономические объекты, расположенные в центре наиболее отдаленных от нас галактик. Они находятся в миллиардах световых лет от Земли, а их свет в триллионы раз ярче солнечного. Из-за своей яркости квазары похожи на звезды, поэтому их название произошло от сокращения слова «quasi-stellar» (подобный звезде).

Подобно «Пульсару», Кампос также располагает стихотворение на черном фоне, как бы имитируя звездное небо (ил. 2). Шрифт букв складывается из «светящихся» точек. Изображение выстроено как шесть строк по шесть букв. При этом пятая и шестая строки разделяют букву «Н» пополам, в результате чего складывается впечатление, что она выступает за края картинки.

Связь слов в стихотворении основывается преимущественно на анафоре и ассонансах: *quase-quasar*, *amar-quasar*, *amar-humano*, *pensan-humano*. Сохраняя эту особенность, на русский язык стихотворение можно перевести следующим образом: «Подумайте о квазилюбви квазичеловеческого квазара». Так же, как в «Пульсаре», здесь переплетается объективное и субъективное, надмирное и индивидуальное, галактическое и человеческое. Речь вновь идет о разобщенности и стремлении к коммуникации. Визуально это представлено слиянием слов со служебными частями речи в начальных строках (о *quase* — *oquase*, *amar do* — *amardo*) и разделением слов в заключении (что подчеркнуто увеличением

расстояния между буквами «Е» и «Н» в словах «quase» и «humano»). Однако в каждой противоположности одновременно таится и ее отрицание, ибо соединение слов на самом деле затрудняет их понимание, а раскол буквы «Н», наоборот, объединяет две последние строки в одну синтагматическую целостность (ил. 2).



Ил. 2. Аугусто де Кампос. «Квазар»

Figure 2. Augusto de Campos. *O Quasar*

Изображение несет в себе символическое значение, ибо помогает понять, что текст может обладать смыслом (если читать слова в верной последовательности), но также и лишиться его (если читать их в ином порядке).

Шаррино выстраивает композицию на чередовании двух разделов. В одном слова (вернее, фонемы, составляющие слова) и их последовательность линейно

упорядочены, в другом, напротив, связность распадается. Возможность идентифицировать текст в первом случае, однако, затруднена не только из-за механического разделения звуков, которые ни в коем случае не должны суммироваться, но и благодаря одновременному (вертикальному) наложению слов в разных голосах, так что оппозиция «семантика — фонетика» как будто бы нивелируется. На самом деле Шаррино переводит проблему смыслового восприятия текста в иную плоскость, сопоставляя упорядоченность и неупорядоченность звуковой материи, выступающих коррелятами смысла и его отсутствия.

Пытаясь найти параллели визуальным особенностям стихотворения в музыке, композитор разделяет слова на фонемы. В первом разделе каждая строка стихотворения связывается с конкретной высотой: *pensan* — *a*!; *o quase* — *gis*!; *amar do* — *dis*!, *quasar* — *h*; *quase h* — *f*; *humano* — *c*. Букве «Н», поделенной между двумя словами, соответствует шумовой звук (произносится как велярная твердая согласная, в нотах обозначена значком +). Репетиции звуков создают спектр точек (пример 2) — некий аналог изображению букв на картинке, в шрифте которых использованы крупные точки. Паузы отчленяют звуковые комплексы друг от друга.

2

С. Шаррино. «Оправдание слова». № 2. «Квазар», начало

(♩=80 ?)

Поскольку строки на изображении представлены вертикально, друг под другом, Шаррино прибегает к сходному приему. Но так как певцов лишь четверо, он соединяет горизонтальный, вертикальный и диагональный способы чтения. Как видно из примера 2, порядок строк сохранен во всех указанных направлениях¹⁹.

¹⁹ При горизонтальном способе чтения композитор использует цепной прием: *pensan* — *o quase* (контратенор), *o quase* — *amar do* — *quasar* (тенор 1), *amar do* — *quasar* — *quase h* (тенор 2), *quasar* — *quase h* — *humano* (бас).

Интеграция горизонтали, вертикали и диагонали обуславливает звуко-высотную стабильность раздела, нарушаемую вторжением на *mf* отдельных фонем, которые не складываются в слова и не имеют высотного закрепления.

Второй раздел композиции репрезентирует фонетическую неупорядоченность, что отражается в изломанности звуковысотной линии каждого голоса, разорванности отдельных звуков паузами, благодаря чему возникает ощущение звуковой дискретности. Впрочем, в некоторых случаях соединение фонем образует знакомые слоги, по которым можно угадать распавшееся на части слово, причем как по горизонтали, так и по вертикали. Например, в партии контра-тенора последовательности букв «sa», «sap», «rep», «ep» являются осколками слова «pensap» (пример 3). Одновременное же звучание «ssa» у контратенора, «aag» у тенора 1, «trs» у тенора 2 и «ssa» у баса (см. начало примера 3) может быть идентифицировано как окончание слова «quasag».

3

С. Шаррино. «Оправдание слова». № 2. «Квазар», фрагмент второго раздела

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), and Tenor 2 (T2). Each voice part consists of a melodic line with dynamic markings (p, mf, f) and lyrics. The lyrics are composed of letters and syllables, some of which are repeated or combined to form words like 'pensap' and 'quasag'. The score is presented in a compact, vertical layout with four staves.

В то же время «стабилизирующим» фактором в этом хаотическом пространстве выступает число 6 (количество букв в каждой строке на изображении Кампоса): у всех голосов, за исключением тенора 2, используется по шесть разных тонов (у тенора 2 — пять).

Если материал первого раздела далее возвращается с незначительными изменениями (прежде всего, ускоряется темп произнесения/пропевания фонем, что ведет к большей степени их слитности), то материал второго раздела при повторном появлении, если так можно выразиться, меняет концептуальный вектор, поскольку демонстрирует процесс постепенного упорядочивания фонем и рождения смысла (напомним, что в первом случае осуществлялся его распад). Каждый голос начинает с фонем, ориентирующих на начальные слоги соответствующих слов: «pre» — «pensap», «ooq» — «o quase», «aat» — «aag do», «qqu» — «quasag». Сами слова возникают постепенно, путем аддиции — добавления к заключительным слогам по одной букве впереди (пример 4). В перцептивном

аспекте данный процесс хорошо уловим, поскольку связан с увеличением числа репетиций звуков, характерных для первого раздела, и уменьшением количества пауз между ними.

4 С. Шаррино. «Оправдание слова». № 2. «Квазар», фрагмент четвертого раздела

Таким образом, как и «Пульсар», «Квазар» выстраивается на оппозициях (порядок — хаос, линейность — нелинейность, повторность — неповторность, семантика — фонетика и проч.), которые становятся репрезентантами рождения и распада смысла слова, а следовательно, одновременного стремления и неспособности людей к коммуникации. Для того чтобы «подчеркнуть цикличность процессов» [18], Шаррино, по собственным словам, использует форму *da capo*.

В основу третьего номера — «Futuro remoto» («Дальнее будущее») — лег фрагмент из «Триумфа вечности» — шестой части поэмы Франческо Петрарки «Триумфы», в которой в аллегорической форме представлены размышления о бренности человеческой жизни и восхваление жизни небесной. «Триумф вечности» привлек внимание Шаррино антиутопическим описанием будущего, в котором отсутствует циклическая смена времен года, дня и ночи, в котором слились в одну точку прошлое, настоящее и будущее, и в котором человек как бы уже не существует. В программных заметках к рассматриваемому циклу композитор обнаружил в описании Петрарки параллель с образом будущего, созданным Гербертом Уэллсом в книге «Машина времени», герой которой в конце своего путешествия по времени достигает той отдаленной точки, когда Земля лишится всякой формы жизни и будет выглядеть бесплодной пустыней. Шаррино, по собственным словам, стремился к тому, чтобы его музыка «приняла видимость внутренней пустоты, вечного преломления эхо» [18]. В этом отношении показательна темповая ремарка «Senza tempo» (вне времени), которая одновременно и намекает на дальнее будущее, и дает установку исполнителям на погружение в некую неизмеренность, статичность.

Шаррино выбирает для третьего номера лишь две строки (31–32) из поэмы Петрарки, как бы игнорируя форму терцины:

<p>E quasi in terra d'erbe ignuda et erma, né <i>fia</i>, né <i>fu</i>, né <i>mai</i>, né <i>inanzi</i>, o 'ndietro</p>	<p>Как в пустыне, где не осталось ни травинки, ни «было», ни «вовек», ни «в самом деле» или «вспять»²⁰</p>
---	---

Композитор прибегает к характерной для него вокальной технике *silabazione scivolata*²¹, выстраивая композицию на основе модульной мелодии — вокальных модулей, состоящих из типичных фигур: *messa di voce*, скользящих *portamento* и звуковых арабесок. При этом компоновка модулей подчиняется имитационному принципу, создающему эффект эха (повторяемые, как отголосок, звуковые фигуры отмечаются в партитуре соответствующей ремаркой «есо»).

При работе с текстом Шаррино использует прием *stillicidio di parole*²², посредством которого формирует трехчастную структуру. Крайние разделы композиции с точки зрения последовательности вербальных конструкций выстраиваются противоположным образом. Оба они основываются на первой строке текста. В первом разделе она разбивается на отдельные синтагмы (e, quasi in terra, d'erbe ignuda, et erma), которые вводятся поэтапно, повторяясь у разных голосов, и как бы складываются в целостность (в конце раздела строка звучит целиком): e / e / quasi in terra / quasi in terra / d'erbe ignuda / d'erbe ignuda / d'erbe ignuda / et erma / et erma / et erma / et / et / quasi in terra d'erbe ignuda / d'erbe ignuda et erma. В «репризе», наоборот, строка сначала полностью проводится в партии баса, после чего отдельные синтагмы имитационно распределяются по голосам. Средний раздел основан на второй строке текста. Симметрия вербальной конструкции обнажает идею круга, олицетворяющего бесконечность и вечность. Зеркальность, однако, на музыкальном уровне не поддерживается. Композитор варьирует вокальные модули на протяжении пьесы.

Из всех номеров цикла данный обладает, пожалуй, наиболее *традиционным* обликом. Интерпретируя свою музыку как «голос, выживший для того, чтобы рассказать нам об этой пустынной вечности» [18], Шаррино, наряду со смысловым вектором человеческих взаимоотношений, доминировавшим в предыдущих номерах, по существу, направляет слушательское внимание также на проблему соотношения традиции и новаторства. На это указывает связь с более радикальным по музыкальному языку «Пульсаром», в тексте которого, напомним, совмещаются слова «пустота» и «эхо».

²⁰ Подстрочный перевод принадлежит автору статьи. В русскоязычном переводе В. Микушевича данные строки звучат так: «Нет ни вчера, ни завтра, как в пустыне. / Вслед за былым грядущее прошло» [6, 109].

²¹ Подробнее о новом вокальном стиле Шаррино см.: [13].

²² Термин, предложенный самим композитором, переводится как «просачивание слов». Техника работы подразумевает повторение слов, поэтапное введение новых фраз, нередко с одновременным возвратом к прежним. Подробнее об этом см.: [12].

Текстовую основу четвертого номера — *Vasi parlanti* («Говорящие вазы») — составили надписи на древнегреческой керамике. Согласно мнению искусствоведов, в античную вазопись они проникли в конце VIII века до н. э., после появления греческой письменности. Слово при этом служило для передачи разной информации: указывало имя вазописца или имена изображенных персонажей, обозначало сюжет. Наиболее древние надписи — владельческие. Они делались от первого лица, то есть от лица говорящей вещи (самого сосуда), что свидетельствует о восприятии ее греками как одушевленного предмета. В более позднее время сосуды стали «озвучивать» реплики изображенных героев. Такова знаменитая пелика с ласточкой, приписываемая мастеру Евфронию, которая хранится в античной коллекции Эрмитажа. На ней изображены двое мужчин и мальчик, над которыми парит ласточка. Персонажи ведут короткий диалог. «Смотри, ласточка!» — говорит один. «Да, клянусь Гераклом!» — подтверждает другой. «Вот она!» — восклицает мальчик. Изображение подытоживается надписью снизу «Уже весна».

Данный текст Шаррино включил в свою пьесу. Помимо этого, в нее вошла также фраза «Отвяжи меня», сопровождающая изображенную на другой вазе фигуру привязанного к мачте корабля Одиссея, когда он проплывает мимо сирен. Часть надписей, которые избрал композитор, фокусируют внимание не на семантике, а на фонетике. Это разнообразная ономатопеическая лексика: TOTOTE TOTE и ETOT (звукоподражание трубе), NETENARENENETO (звукоподражание флейте), а также неологизмы: LILISLIS LOLOSLOS. Таким образом, вербальная основа «Говорящих ваз» имеет двойственный характер, поскольку ее составляют как «осмысленные» выражения, так и фонетическое уподобление неречевым звукокомплексам.

Изучая особенности античных надписей на вазах, отечественные исследователи приходят к мысли, что слово здесь «не только фиксирует смысловое решение сцены, но и претендует на изобразительное решение» [9, 83]. Другие ученые полагают, что надпись на сосуде «звучит, а не созерцается, ее произносят и слушают, а не смотрят» [2, 45]. Как бы то ни было, слово в пространстве греческой вазописи не просто выступает «как структурная единица языка, которая служит для именованья предметов и их характеристик», но становится «одной из важных единиц языка художественного» [9, 83].

Шаррино вновь ищет возможности для проекции особенностей визуального представления в слуховую сферу. Четвертый номер также опирается на стилистику *silabazione scivolata* с характерными мелодическими фигурами. Но теперь композитор вводит в них украшения. «Говорящие вазы» открываются фигурой *portamento* (скольжения голоса между соседними тонами, пример 5), к которой добавлен перечеркнутый мордент. Императивный характер звучания, инициированный повелительным наклоном фразы «*Scioglimi*» («Отвяжи меня»), обеспечивают динамика (*f*) и унисон всех голосов. Появляющаяся вслед за этим мотивом *messa di voce* у обоих теноров «украшается» трелью.

ANIMATO

Сочетание специфической вокальной интонации (между пением и речью), выступающей своеобразным знаком современности, с приемами, восходящими к старинной музыке, создает удивительный эффект, знакомый каждому, кто рассматривает экспонаты в музее, — ощущение ожившего в текущем моменте прошлого.

Пьер Паоло Скаттолин справедливо указывает, что благодаря мелизмам мелодические мотивы «Говорящих ваз» наделяются изобразительностью. В частности, описанный выше вокальный модуль, соединяющий *messa di voce* с трелью и нисходящие *portamenti* с мордентом, он ассоциирует с развязыванием узла [16]. В свою очередь отметим, что слово *rondine* (ласточка) Шаррино разбивает на слоги и фонемы, распределяя их по разным голосам. При этом трелеобразная фигура с глиссандо все время меняет траекторию движения, напоминая о полете ласточки. В целом мелизматика придает фигурам изысканность, аналогичную изгибам росписи. Подобная изобразительность, усиленная различными звукоподражаниями (флейте и трубе), явно апеллирует к мадригализмам эпохи Возрождения. Включение междометия «ah» упрочивает эту связь²³.

В образном отношении номер «модулирует» от императивных возгласов «Scioglimi», в которых преобладает речевая природа, к выразительному пению «È già primavera» («Уже весна») в конце. В основе обеих фраз, по сути, лежит общая фигура нисходящего *portamento*. Однако мотивы противоположны по динамике (*f* и *pp* соответственно), ритмике (ровные длительности — пунктир), расположению мелизматика (в первом случае мордент начинает фигуру, а во втором — завершает).

Заключительный номер цикла выполняет резюмирующую функцию. В него включаются элементы из «Пульсара» (длинные ноты с ремаркой «есо», придыхательные эффекты, постепенное расхождение унисонного звучания)

²³ Здесь уместно отметить, что свой цикл Шаррино посвятил музыкантам *The Hilliard Ensemble*. Данный коллектив известен исполнением прежде всего старинной музыки.

и «Далекого будущего» (*messa di voce*, переходящая в глissандо на малую или большую терцию). Этим обеспечивается прочное циклическое единство.

Итак, взаимодействие слова и музыки в сочинении Шаррино носит двойственный характер. С одной стороны, выбор необычных текстовых первоисточников, в которых слово перестает быть единицей языка, служащей для обозначения предметов и их признаков, действий и т. п., и как бы расширяет свое бытие, перебираясь в «иное место» и соприкасаясь со сферой визуальных искусств, стимулирует композиторскую фантазию к поиску новаторских форм вербально-музыкального синтеза. Эти новые формы, на первый взгляд, нередко ведут к «преступлению» против смысла, к потере семантической функции слова и преобладанию его звукового строя (вспомним о «Квазаре»). Для Шаррино, однако, это лишь один из способов очистить сознание слушателя от «риторики», тем более что в современном обществе значение и ценность слов утрачивается, они превращаются в «слова, слова, слова». «Распредмечивание» слова на самом деле не означает отрицания смысла или полного его отсутствия. Подобно тому, как визуальность вербального компонента способна сформировать новые смысловые подтексты, так и имманентные свойства музыки обладают возможностью «переодеть» мысль.

С другой стороны, подход Шаррино к проблеме взаимодействия слова и музыки основывается на традиции и ее переосмыслении. *L'alibi della parola* можно считать отражением неомадригалитских тенденций в творчестве композитора. Это проявляется прежде всего в самом способе воплощения текста, в стремлении к детальному претворению поэтической мысли, ведущему к музыкальной изобразительности, в желании найти аналог визуальным элементам в звуковой форме музыки, в попытке сделать зримое слышимым.

Выбор текстов здесь не менее значим. Как уже упоминалось, стихотворения Кампоса и надписи на вазах, несмотря на принадлежность разным эпохам, объединяет пересечение с визуальным искусством. Включение же строк Петрарки создает прямую связь с высокой поэзией ренессансных мадригалов. Последняя зачастую базировалась на миросозерцательных основах петраркизма, для стилистики которого были характерны языковой пуризм и поиски визуального образа красоты. Тематика избранных Шаррино текстов по-своему коррелирует с петраркистской концепцией любви. Характерная для поэтов XVI века любовная тоска, неразделенность чувства, приводящая к возвышению земного образа до идеала небесного, оборачивается в современности тоской по человеческому вообще. Композитор часто говорит о «парцелляции» людей в обществе, которая во многих его сочинениях «превращается <...> в метафору социальной и экологической катастрофы» [11, 221].

«Оправдание слова» можно трактовать аналогичным образом. Последовательность текстов в цикле выстраивается в определенную «сюжетную» линию: содержание первых двух номеров связано с жадной человеческого контакта, обусловленной разобщенностью и неспособностью к коммуникации, в третьей пьесе рисуется безлюдная пустыня, в которой раздается «эхо исчезнувшего человечества» [18], четвертая же часть есть слепок жизни, напоминание об ушедшей эпохе, когда-то существовавшей во всей своей полноте, но ныне отраженной лишь на поверхности сосудов. Если «сюжетная» сторона очевидным образом трагична, ибо демонстрирует постепенное исчезновение человечества, то музыкальное начало

подчиняется противоположной логике (что заставляет вспомнить встречное движение символов «Пульсара»), поскольку по мере развертывания в сочинении возникает своеобразное движение от фонетики к семантике, от дыхания и речевых интонаций к пению. В такой символической форме слову возвращается его жизненный дар. Для Шаррино, следовательно, слово становится импульсом к *оживлению человеческого голоса*, что в свою очередь ведет к контакту человека с человеком, композитора со слушателем. И в этом — его главное оправдание.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Брагинская Н. В.* Надпись и изображение в греческой вазописи // Культура и искусство Античного мира: Материалы научной конференции (1979), Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина / под общ. ред. И. Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1980. С. 41–99.
3. *Донцева Н. В.* Творчество Б. А. Циммермана: музыка и слово: дис. ... канд. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 352 с.
4. *Мельникова Е. В.* «Музыка и слово»: новые формы взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX — начала XXI веков: дис. ... канд. иск. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2022. 170 с.
5. *Никулина А. В.* Слово как элемент музыкальной композиции в творчестве Л. Берико 1950–1960-х годов: дис. ... канд. иск. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2021. 301 с.
6. *Петрарка Ф.* Триумфы / пер. с ит. В. Б. Микушевича. М.: Время, 2000. 253 с.
7. *Рыжинский А. С.* Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берико: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... докт. иск. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. 387 с.
8. *Рыжинский А. С.* Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция: монография. М.: Музыка, 2021. 328 с.
9. *Савостина Е. А.* Надпись на вазе. О значении слова в изобразительном пространстве греческой вазописи // Античный мир и археология. 2013. Вып. 16. С. 77–85.
10. *Хрущёва Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берико, Дж. Джойса: дис. ... канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 233 с.
11. *Чупова А. Г.* Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов: эстетика, драматургия, композиционная техника: дис. ... канд. иск. Том 1. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2024. 251 с.
12. *Чупова А. Г.* «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2020.1.31255>.
13. *Чупова А. Г.* Sillabazione scivolata и модульная мелопея: особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 10–31. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2021.27.3.10-31>.
14. *Янечек Дж.* Текст как партитура и текст как картина // Черновик. Выпуск 18 (2003). С. 52–53. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=13263> (дата обращения: 07.07.2024).

15. *Curinga L.* Ecologia dell'ascolto. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino // *Sistema Musica*. 2002/2003. No. 1. P. 16.
16. *Scattolin P. P.* Itinerari vocali e corali dallo Sprechgesang all'alea // *FarCoro: Il Giornale Musicale dell'AERCO* — Associazione Emiliano-Romagnola Cori. 2014. URL: <https://www.farcoro.it/2014/12/20/itinerari-vocali-corali-dallo-sprechgesang-allalea/> (дата обращения: 07.07.2024).
17. *Sciarrino S.* Diario parigino, appunti per un // *Idem. Carte da suono (1981–2001) / a cura di D. Oliveri*. Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001. P. 249–257.
18. *Sciarrino S.* L'alibi della parola. Nota dell'autore // Salvatore Sciarrino. Official website. URL: <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/137.html> (дата обращения: 07.07.2024).
19. *Tápia M.* Pulsações de sentido em “O pulsar”: uma possível leitura // *Estudos Semióticos*. 2007. No. 3. P. 1–12. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2007.49193>.
20. *Zandomenico Y., Salgueiro W.* Vocovisual no verbo: o “Pulsar” de Augusto de Campos por Caetano Veloso // *IPOTESI* — Revista de Estudos Literários. Vol. 20. No. 1 (2016): *Literatura e música*. P. 62–74.

Получено: 25 июля 2024 года

Принято к публикации: 22 августа 2024 года

Об авторе:

Екатерина Гурьевна Окунева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

References

1. Hakobian (Akopyan), Levon O. 2010. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20th Century: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika. (In Russian).
2. Braginskaya, Nina V. 1980. “Nadpis' i izobrazhenie v grecheskoy vazopisi [Inscription and Image in Greek Vase Painting].” In *Kul'tura i iskusstvo Antichnogo mira* [Culture and Art of the Ancient World], materials of the scientific conference (1979) of the Pushkin State Museum of Fine Arts, edited by Irina E. Danilova, 41–99. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russian).
3. Dontseva, Nadezhda V. 2012. “Tvorchestvo B. A. Tsimmermana: muzyka i slovo [Work of B. A. Zimmerman: Music and Word].” Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
4. Mel'nikova, Elena V. 2022. “Muzyka i slovo: novye formy vzaimodeystviya v tvorchestve kompozitorov vtoroy poloviny XX — nachala XXI vekov [The Music and The Word: New Forms of Interaction in the Works of Composers of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries].” Ph.D. diss., Mussorgsky Ural State Conservatory. (In Russian).
5. Nikulina, Anastasiya V. 2021. “Slovo kak element muzykal'noy kompozitsii v tvorchestve L. Berio 1950–1960-kh godov [The Word as an Element of Musical Composition in the Works of L. Berio of the 1950s and 1960s].” Ph.D. diss., Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
6. Petrarca, Francesco. 2000. *Triumfy* [Triumphs]. Trans. by Vladimir B. Mikushevich. Moscow: Vremya. (In Russian).
7. Ryzhinskiy, Aleksandr S. 2016. “L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitiya ital'yansko y khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: Ways of

- Development of Italian Choral Music in the Second Half of the 20th Century].” Doctor of Arts diss., Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
8. Ryzhinskiy, Aleksandr S. 2021. *Khorovaya muzyka poslevoennogo avangarda: Italiya, Germaniya, Frantsiya* [Choral Music of the Post-War Avant-Garde: Italy, Germany, France]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 9. Savostina, Elena A. 2013. “Nadpis’ na vase. O znachenii slova v izobrazitel’nom prostranstve grecheskoy vazopisi [The Inscription on the Vase. On the Meaning of the Word in the Pictorial Space of Greek Vase Painting].” *Antichnyy mir i arkhologiya* [Ancient World and Archeology], issue 16, 77–85. (In Russian).
 10. Khrushcheva, Nastas’ya A. 2014. “Vzaimodeystvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhoysa [The Interaction of Music and Literature in the Works of P. Boulez, L. Berio, J. Joyce].” Ph.D. diss., Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. (In Russian).
 11. Chupova, Anna G. 2024. “Opery Sal’vatore Sharrino 1990–2000-kh godov: estetika, dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika [Salvatore Sciarrino’s Operas of the 1990s–2000s: Aesthetics, Dramaturgy, Compositional Technique],” vol. 1. Ph.D. diss., Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire. (In Russian).
 12. Chupova, Anna G. 2020. “‘Infinito Nero’ by Salvatore Sciarrino: On the Phenomenon of ‘Invisible Action’.” *PHILHARMONICA. International Music Journal*, no. 1, 36–49. (In Russian). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2020.1.31255>.
 13. Chupova, Anna G. 2021. “Sillabazione Scivolata and Modular Melopoeia: Features of Salvatore Sciarrino’s Vocal Style.” *Muzykal’nyy zhurnal Evropeyskogo severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 3 (27), 10–31. (n Russian). <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2021.27.3.10-31>.
 14. Janecek, Gerald. 2003. “Tekst kak partitura i tekst kak kartina [Text as a Score and Text as a Picture].” *Chernovik* [Rough Draft], issue 18, 52–53. Available at: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=13263> (accessed July 7, 2024). (In Russian).
 15. Curinga, Luisa. 2002/2003. “Ecologia dell’ascolto. Intervista con il compositore Salvatore Sciarrino.” *Sistema Musica*, no. 1, 16.
 16. Scattolin, Pier Paolo. 2014. “Itinerari vocali e corali dallo Sprechgesang all’alea.” *FarCoro: Il Giornale Musicale dell’AERCO — Associazione Emiliano-Romagnola Cori*, December 20, 2014. <https://www.farcoro.it/2014/12/20/itinerari-vocali-coral-dallo-sprechgesang-allalea/> (accessed July 7, 2024).
 17. Sciarrino, Salvatore. 2001. “Diario parigino, appunti per un.” In Idem. *Carte da suono (1981–2001)*, edited by Dario Oliveri, 249–57. Roma: CIDIM; Palermo: Novecento.
 18. Sciarrino, Salvatore. 1994. “L’alibi della parola. Nota dell’autore.” Salvatore Sciarrino. Official website. <https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/137.html> (accessed July 7, 2024).
 19. Tápia, Marcelo. 2007. “Pulsações de sentido em ‘O pulsar’: uma possível leitura.” *Estudos Semióticos*, no. 3, 1–12. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2007.49193>.
 20. Zandomenico, Yasmin, and Wilbert Salgueiro. 2016. “Vocovisual no verbo: o ‘pulsar’ de Augusto de Campos por Caetano Veloso.” *IPOTESI — Revista de Estudos Literários* 20, no. 1, 62–74.

Received: July 25, 2024

Accepted: August 22, 2024

Author’s information:

Ekaterina G. Okuneva — Doctor Habil. (Art Criticism), Full Professor at the Subdepartment of Music Theory and Composition, Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire