



УДК 781.22 : 78.034 : 792.54'06

DOI 10.34064/khnum2-1410

Кордовська П. А.

ORCID ID 0000-0002-9955-6804

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

«Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері

АНОТАЦІЯ ■ Кордовська П. А. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. ■ Розглянуто специфіку функціонування музики доби Відродження у сучасному оперному творі на прикладі творчості італійського композитора С. Шарріно. До опери «Luci mie traditrici» композитор включає триголосну елегію К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel œil», яка, повторюючись протягом твору чотири рази, зазнає послідовних тембрових, фактурних та динамічних модифікацій. За допомогою даного ряду «дискретних варіацій» композитор моделює драматургічну лінію твору, оперуючи характерною для поставангардного мистецтва багатомірністю смислів та їх проєкцій. У результаті музичний текст XVI століття перестає бути репрезентантом «ренесансного міфу» та сприймається як символ вічної людської трагедії, втіленої у оперному творі С. Шарріно. ■ **Ключові слова:** С. Шарріно, опера кінця XX століття, музичне цитування, елегія, Ренесанс.

АННОТАЦИЯ ■ Кордовская П. А. «Luci mie traditrici» С. Шаррино: музыкальный текст эпохи Ренессанса в современной опере. ■ Рассматривается специфика функционирования музыки эпохи Возрождения в современном оперном сочинении на примере оперного творчества итальянского композитора С. Шаррино. В оперу «Luci mie traditrici» композитор включает трёхголосную элегию К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel œil», которая, повторяясь в произведении четыре раза, подвергается последовательным тембровым, фактурным и динамическим модификациям. С помощью

подобного ряда «рассредоточенных вариаций» композитор моделирует драматургическую линию произведения, оперируя характерной для поставангардного искусства многомерностью смыслов и их проекций. В результате музыкальный текст эпохи Возрождения перестаёт быть представителем «ренессансного мифа» и воспринимается современным слушателем как олицетворение вечной человеческой трагедии, воплощённой в оперном произведении С. Шаррино. ■ **Ключевые слова:** С. Шаррино, опера конца XX столетия, музыкальное цитирование, элегия, Ренессанс.

ABSTRACT ■ Kordovska P. A. S. Scharrino's «Luci mie traditrici»: the musical text of the Renaissance in the modern opera.

■ **Objectives.** This paper is concerned with the creativity of contemporary Italian composer S. Sciarrino, who is primarily famous as the author of numerous operas. Among the variety of issues, which deal with the studying of this topic, one of the most important is the interaction of the author's text and quotations from the compositions, which was created during previous eras. A similar creative approach connected with citation is the distinctive feature of S. Sciarrino's composer style. The goal of this paper is to reveal the specifics of S. Sciarrino's quotation method.

Methods. Research methodology is based on the unity of style, genre, intonation and system types of analysis. Furthermore, to reveal the specifics of Sciarrino's quotations method, we involved the concept of «deconstruction», which means understanding the musical text through destruction of stereotype or inclusion it in a new context.

Results. One of the most vivid examples of S. Sciarrino's quotations method is the opera "*Luci mie traditrici*" ("*My Treacherous Eyes*"), which is dedicated to the tragic life story of the Italian Renaissance composer Carlo Gesualdo di Venosa, the author of famous chromatic madrigals. Nowadays the story of Gesualdo's life is well known as a fascinating legend of beautiful, but tragic passion, adultery, betrayal and revenge.

Avoiding the quotation of the C. Gesualdo's madrigal, S. Sciarrino does not refuse of the idea of including the example of Renaissance music to the text of the opera at all. Composer chooses Elegy "*Qu'est devenu ce bel oeil*" ("*What has become of those lovely eyes*"), created for three voices by C. Le Jeune, French composer of XVI century. In Sciarrino's opera the Elegy is perceived as a symbol of lost love, and, at the same time, as an identifier of the historical epoch shown



in the opera. In the S. Sciarrino's opera "Luci mie traditrici" C. Le Jeune's Eley appears in the Prologue and in three instrumental Intermezzo, four times in total, gaining new qualities for each time. The fragments of the ancient chromatic tetrachord, on which the Eley is based, are the basis of the intonation vocabulary of all vocal parts of the opera.

In Prologue, the Eley is represented only by the single monodic upper voice, which is performed by non-personalized soprano behind the forestage. In the First intermezzo, following the scene of declaration of love between the main characters, the Duke and the Duchess, the Eley sounds already in the original three-voice texture, but in instrumental transcription. The Second intermezzo, following the scene of repentance of the Duchess, the Eley is perceived as a projection of the reflective consciousness of the Duke, who is tragically undergoing the betrayal of his beloved wife. The structure of the stanzas of the eley gradually begins to disintegrate. The sound is constantly interrupted by pauses in all voices that can be interpreted as the embodiment of the painfully excited consciousness of the Duke. In the Third Intermezzo, preceding the final scene of the Catastrophe, the melodic lines of C. Le Jeune's Eley are completely preserved, but the recognition of this theme is reduced to a minimum. The melody is dispersed among the parties of various instruments and consists of separate «isolated sounds», which, by the definition of M. Cesari, is the smallest structural element of the musical vocabulary of S. Sciarrino.

Overall conclusions. C. Le Jeune's Eley in S. Scarrino's opera "Luci mie traditrici" is an example of a consistent "deconstruction" of someone else's text, which leads to its new understanding, its inclusion in the new context, the expansion of new semantic and intonation space. By using the series of "dispersed variations" the composer models the dramatic line of the work with the multidimensionality of meanings and their projections, which is characteristic of post-avant-garde art. As a result, the musical text of the Renaissance ceases to be a representative of the "Renaissance myth" and is perceived by the modern listener as the personification of the eternal human tragedy embodied in S. Sciarrino's opera. ■ **Key words:** S. Sciarrino, opera of the end of the twentieth century, musical quotation, eley, Renaissance.



Постановка проблеми. У контексті сучасного музичного мистецтва проблема репрезентації минулого за допомогою цитування текстів попередніх епох видається досить актуальною. Розробці даного питання присвячено чимало наукових робіт, серед яких – праці Л. Крилової, дисертація Л. Лаврової [7], стаття А. Моревої, у якій цитування розглядається як приклад політекстової взаємодії [8], а також стаття А. Денисова, сконцентрована на проблемах взаємодії цитати та контексту [3].

С. Лаврова [7] пов'язує творчі пошуки представників сучасного музичного мистецтва з «культуою цитування». Цитата у творах зазначеної епохи може впливати на принципи структурування композиції, бути основою естетично-стильового діалогу, засобом формотворення та навіть виразником драматургічної концепції всього твору. Принципи поєднання «свого» та «чужого» тексту знайшли прояв у творчості сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino)¹ та, зокрема, у його опері «Luci mie traditrici» (1998).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Більшість опублікованих праць, присвячених творчості С. Шарріно, належить його співвітчизникам. Автором одного з фундаментальних досліджень є К. Каррателлі (Carlo Carratelli), у докторській дисертації якого (2006, Паризький університет) творчість С. Шарріно розглянуто у контексті зміни естетичної парадигми, що відбулася в музичному мистецтві у 1970-ті рр. Вчений відносить С. Шарріно до типу «композитора-дослідника» («il compositore-ricercatore») та вписує його творчість у парадигму музичного постструктуралізму, характеризуючи творчий

¹ Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino) народився 1947 р. у Палермо. Професійну музичну освіту здобув у Академії Санта Чечилія в Римі, пройшовши експериментальний курс електронної музики під керівництвом Ф. Еванджелісті у 1969 р. З 1977 по 1982 рр. С. Шарріно сам викладав композицію у Міланській консерваторії, а у подальші роки – у Перуджі та Флоренції. Творчий доробок композитора є досить різноманітним. Йому належать численні симфонічні, камерно-інструментальні, вокальні та музично-театральні твори, а також зразки електронної музики.



метод митця за допомогою терміну «екологія слухання» («l'ecologia dell'ascolto») [12].

Дослідження К. Карателлі продовжує російська музикознавиця С. Лаврова, докторська дисертація, монографії та численні статті якої присвячені проекції основних концептів постструктуралістської філософії в музиці постсеріалізму, зокрема, на прикладі творчості С. Шарріно. Аналізуючи оперу «Luci mie traditrici», дослідниця концентрує увагу на концептах позачасового простору та відчуженості, вбачаючи в них ключ до розуміння феномену акустичної матерії твору, що здатна розчинятися в тиші «мовчазних голосів» («голосов без-молвия») [6]. Аналітичний матеріал, представлений у працях К. Карателлі та С. Лаврової, підпорядкований дослідженню індивідуального стилю С. Шарріно.

Детальний аналіз опери С. Шарріно «Luci mie traditrici», яка надає приклад інтегрування музичного тексту епохи Ренесансу до тексту сучасного музично-сценічного твору, знаходимо в дипломній роботі К. Гай² (Carola Gay, 2005, Міланський університет). У фокусі уваги дослідниці – специфіка драматургії та вокальних партій твору, у той час як цитування «чужого» тексту розглянуто досить побіжно [15].

Важливою у контексті проблематики нашої статті видається магістерська дисертація Л. Іванкович (2013, Університет музики і театру Граца, Австрія), де розглядається сприйняття та творче переосмислення музики, створеної до 1600 р., зокрема, мадригалів К. Джезуальдо, у творчості С. Шарріно [17]. Опера «Luci mie traditrici» не є матеріалом названого дослідження, проте вона згадується у роботі як яскравий приклад зацікавлення С. Шарріно музикою епохи Відродження, зокрема, особистістю К. Джезуальдо. Втім, метаморфози цитованого в опері ренесансного матеріалу залишаються не розглянутими.

Мета даного дослідження – виявлення специфіки функціонування музики доби Ренесансу у поставангардній оперній партитурі на прикладі опери С. Шарріно «Luci mie traditrici».

² К. Гай була однією з перших виконавиць вокальної партії у музиці до лялькової опери «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Грізна та страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), що сюжетно перегукується з оперою «Luci mie traditrici».



Виклад основного матеріалу. Наприкінці лютого 2018 р. на великій сцені Національної опери України завдяки зусиллям продюсерського агентства «УХО» київські глядачі та гості міста мали змогу побачити оперу С. Шарріно «*Luci mie traditrici*» («Моє зрадливе світло», 1998), яка за двадцять років свого існування неодноразово ставилася на кращих сценах світу³. Київська вистава викликала широкий резонанс у вітчизняних мистецьких колах та привернула особливу увагу до творчості італійського композитора, що відомий у світі переважно як автор оперних творів⁴, хоча в Україні наразі найчастіше виконується його камерно-інструментальна музика⁵.

Опера у двох актах «*Luci mie traditrici*» була створена С. Шарріно на власне лібрето у 1998 р. Як зазначає Дж. Іудіка (Giovanni Iudica) [16, с. 167], в основу сюжету твору мала бути по-

³ Найважливіші постановки опери «*Luci mie traditrici*»:

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

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

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

2008 – Зальцбургський фестиваль (Зальцбург, Німеччина);

2010 – Фестиваль сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія);

2011 – Франкфуртський оперний театр (Франкфурт, Німеччина);

2016 – Берлінська державна опера (Берлін, Німеччина).

⁴ С. Шарріно належить низка музично-театральних творів: одноактна опера «*Amore e Psiche*» («Амур та Психея», 1972); зінгшпіль «*Aspern*» («Асперн», 1978); опера «*Cailles en sarcophage*» («Перепели у саркофазі», 1980); невидиме дійство «*Lohengrin*» («Лоенгрін», 1984); одноактна опера «*Perseo e Andromeda*» («Персей та Андромеда», 1992); двоактна опера «*Luci mie traditrici*» («Моє зрадливе світло», 1998); три акти без назви «*Macbeth*» («Макбет», 2002); сто сцен у шестидесяти п'яти віршах «*Da gelo a gelo (Kälte)*» («Від морозу до морозу (Холод)», 2006); одноактна опера «*La porta della legge*» («Ворота закону», 2006–2008); одноактна опера «*Superflumina*» (2010); двоактна опера «*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*» («Тебе бачу, тебе чую, себе втрачаю (В очікуванні Страделли)», 2017); сцени «*Il canto s'attrista, perché?*» («Пісня приваблює, чому?», 2019) [11].

⁵ В Україні камерно-інструментальні твори С. Шарріно виконувалися в рамках Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» (Львів, 2013); проекту «New Music: Ukraine» (Київ, 2015). Яскравими презентантами музики С. Шарріно є «Ухо-ансамбль» та ряд київських солістів (Н. Стець та інші).



кладена трагічна історія життя та кохання італійського композитора епохи Відродження Карло Джезуальдо, князя Венози (Carlo Gesualdo di Venosa, 1566–1613). Митець, якого швейцарський музикознавець К. Неф (Karl Nef) характеризує як «романтика та експресіоніста XVI століття» [9, с. 97], відомий у світі як автор оригінальних хроматичних мадригалів. Згідно з думкою Н. Герасимової-Персидської [1], традиційний круг образів мадригалів К. Джезуальдо можна визначити як «муки кохання». Імовірно, причиною подібної образної спрямованості творчості композитора послуговували обставини його особистого життя.

Дослідник життя і творчості ді Венози Л. Б'янкони (Lorenzo Bianconi), автор монографії, присвяченої композитору, та відповідної статті у «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», зазначає, що 1586 р., у 20-річному віці, К. Джезуальдо одружується із власною двоюрідною сестрою, донною Марією д'Авалос (Maria d'Avalos), 25-річною красунею, на той час – вже двічі вдовою та матір'ю сімох дітей. Цей шлюб, що тривав не більше чотирьох років, закінчився трагічно та криваво: дізнавшись про те, що Марія зрадила йому з другом сім'ї Фабріціо Карафою (Fabrizio Carafa), герцогом Андрії, Джезуальдо, послуговуючись законами честі того часу, наказує своїм слугам вбити дружину та її коханця [10]. Хоча, скоріш за все, шлюб ді Венози був обумовлений династичними причинами, а жорстока розплата – даниною суспільній думці, історія кохання Джезуальдо та Марії з часом перетворилася на захоплюючу легенду про прекрасну, але трагічну пристрасть, зраду та помсту. Саме ця легенда стала сюжетною канвою опери С. Шарріно «Luci mie traditrici».

Основою інтонаційного словника твору мав послуговувати один з хроматичних мадригалів К. Джезуальдо⁶, а головним персона-

⁶ Подібний досвід не був би унікальним для С. Шарріно. Серед його творчого доробку – вже згадувана лялькова опера «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Грізна та страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), інструментальні обробки трьох мадригалів К. Джезуальдо, об'єднані у цикл «Le Voci Sottovetro» (1999) та твір для інструментального ансамблю «Gesualdo senza parole» («Джезуальдо без слів», 2013). Інтонаційну основу зазначених творів складають елементи музичного тексту мадригалів К. Джезуальдо, творчо переосмислені С. Шарріно.

жем – сам князь ді Веноза, проте цього не сталося. За свідченням Дж. Іудіки, С. Шарріно пояснює відмову від початкового задуму появою опери «Джезуальдо» А. Шнітке на лібрето Р. Блетшахера (Richard Max Josef Bletschacher), прем'єра якої відбулася 1995 р. у Віденській опері під орудою М. Ростроповича [16, с. 167].

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

Дж. А. Чіконіні (1606–1660) був досить відомим драматургом італійського сейченко та автором майже 50 п'єс. Серед джерел його творчості І. Голєніщєв-Кутузов називає твори іспанських драматургів Кальдерона, Тірсо да Моліни, Соррільї та Вільєгаса, а також італійську новелу доби Ренесансу [2, с. 320]. З часом забута і відроджена лише наприкінці XIX ст., творчість Дж. А. Чіконіні за його життя та певний час потому була досить популярною як в Італії, так і в інших країнах Європи. Так, трагедія «Il Tradimento per l'onore» (альтернативна назва – «Il vendicatore punito», «Покараний месник»), видана 1664 р. у Римі після смерті драматурга, вже наприкінці XVII – на початку XIX ст. була перекладена багатьма мовами та ставилася на різних сценах⁷.

⁷ До цієї жакликої, проте захоплюючої історії вбивства через ревності (правда, у дещо модифікованому вигляді) мали змогу долучитися навіть російські глядачі петровської епохи: вільний переспів трагедії Дж. А. Чіконіні російською мовою, що був виконаний невідомим автором та отримав жанрове визначення «комедія» та назву «Чесний зрадник, або Фрідеріко фон Поплей та Алоїзія, його дружина», розігрувала трупа німецьких акторів під керівництвом І. Кунста та О. Фюрста, запрошених до Росії Петром I у 1702 р. [5, с. 26–31].



С. Шарріно віднаходить трагедію Дж. А. Чіконіні та робить її основою власного лібрето. Він відмовляється від масштабної композиції п'єси, що складається з трьох актів та 46 сцен, у яких діють 14 головних та другорядних персонажів. Натомість, у опері лише вісім сцен, які складають дві дії, та стисле лібрето, в якому залишаються лише чотири персонажі з їх непростими стосунками.

Головні герої драматичного твору, прототипами яких могли би послугувати Карло Джезуальдо та Марія д'Авалос, у опері «*Luci mie traditrici*» отримують метафоричні імена Герцог та Герцогиня Маласпіна⁸, а коханець Фабріціо Карафа стає Гостем. Разом зі Слугою, що теж таємно закоханий у Герцогиню, всі ці персонажі створюють об'ємний любовний багатокутник.

С. Шарріно, відмовляючись від цитування джезуальдівських мадригалів, все ж таки реалізує ідею включення до власного тексту зразка старовинної музики, обираючи для цього триголосьну елегію французького композитора Клода Ле Жена (Claude Le Jeune, 1528 або 1530–1600) на вірші Етьєна Дюрана (Etienne Durand) «*Qu'est devenu ce bel œil*» («Що сталося з очима, що мені в душу променіли?»), опубліковану 1608 р. [18]. Цей твір є яскравим зразком експериментів у області взаємодії музики та поетичного тексту, які призвели до появи у творчості К. Ле Жена особливих текстомузичних форм, що втілюють ритміку античної поезії. Автор численних світських і духовних творів, К. Ле Жен був одним з найбільш палких прихильників естетичних ідей Ж. А. де Баїфа (Jean Antoine de Baïf), який заснував найстарішу французьку Академію поезії і музики (Academie de poesie et de musique). Метою музикантів і поетів, що були членами Академії, було відродження мистецтва античної поезії і музики, яке, згідно з поглядами епохи, вважалося естетичним ідеалом.

У оригіналі поетична елегія Е. Дюрана складається з трьох строф, кожна з яких, у свою чергу, містить два двовірша, що написані античним елегійним метром, перший рядок якого являє собою дактилічний гекзаметр, а другий – його скорочену модифікацію пентаметр. Структура елегійного дистиху без будь-яких змін була використана

⁸ *Malaspina* перекладається з італійської мови як «Злий Шип».



К. Ле Женом у якості основи моноритмічної фактури трьох куплетів його твору.

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

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

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

Qu'est devenu cette main que l'épouse de Titon avouroit,
Main, qui plus blanche que lait, les nége' mesme éfaçoit?
O maleur injurieux qui cachant ce tresor sou-le tombeau,
Fais que le monde n'a plus rien de mignard ni de beau!⁹

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

⁹ Що сталося з очима, що мені в душу променіли? Що сталося з обличчям, що від сорому цвіте,
Амур з цих променів робив і свій вогонь, і стріли. Неначе його вкрив Амур дощем із пелюсток.
А нині де той рот, той сміх, слова ті? З ними І де, скажи, чарівне це волосся золоте,
Моя кохана і найбільш зухвалих полонила б. З якого Амури насплітали тисячі сіток?

Переклад перших двох строф був виконаний С. Войналовичем до київської постановки опери «Luci mie traditrici» (2019); поетичний переклад третьої строфи відсутній.



Усі чоловічі персонажі опери «*Luci mie traditrici*» болісно закохані у Герцогиню: Герцог – настільки, що непритомніє від вигляду однієї краплини її крові, Гість – з першого випадкового погляду, Слуга – страждаючи від усвідомлення неможливості володіння предметом своєї пристрасті та своєї вічної ролі спостерігача. Фігуруючи у семи сценах з восьми, Герцогиня Маласпіна є тим каталізатором, що штовхає чоловіків на ті чи інші вчинки: порушення законів гостинності, донос через ревності чи сплановане вбивство. Та на запитання, кого кохає сама Герцогиня Маласпіна, глядач не отримує однозначної відповіді навіть у фіналі твору.

У перших двох сценах опери на фоні звуків природи (композиторська ремарка «Сад, ранок» [21, с. 2]) звучить дует Герцога та Герцогині, у якому подружжя клянеться один одному у вічному коханні. Вокальні партії персонажів інтонаційно споріднені, хоча це зовсім не дует згоди: метроритмічна асиметрія та стрімкі хроматичні каскади свідчать скоріше не про блаженство закоханої пари, а про чималу емоційну напругу. У другій сцені, до якої долучається невидимий для подружжя спостерігач – Слуга, кожен з персонажів проголошує своє бачення природи кохання:

La Malaspina: Хто любить, той *безстрашний*.

Il Malaspina: Хто любить, *боязкий* той.

Слуга (з-за лаштунків): Ах, хто любить, той *страждає*¹⁰.

Іншим чином вибудовується співвідношення вокальних партій Герцогині та Гостя, що стали заручниками миттєвої пристрасті. Наздоганяючи один одного у канонічному русі, відлунням повторюючи фрази одне одного, голоси на мить зливаються в унісон на словах «*luci mie traditrici*» («моє зрадливе світло»).

Показовим є вибір вокального амплуа Гостя – це контральто-травесті або контртенор, тембр якого максимально наближений до тембру сопрано Герцогині. По суті, образ Гостя є віддзеркаленням її образу. Підтвердження цієї думки знаходимо у кульмінаційній Восьмій сцені, у якій Герцог запрошує дружину подивитися на її «відображен-

¹⁰ Переклад Д. Казакова, виконаний до київської постановки опери «*Luci mie traditrici*» (2019).

ня» у ліжку, де лежить її мертвий коханець. К. Гай припускає, що образ Гостя, тембрально віддзеркалений у партії Герцогині – це символ її нарцисичної самозакоханості, через яку її так бажає та яку все ж не може їй пробачити чоловік [6].

Драматургія опери формує у глядача відчуття невпинного стрімкого руху до катастрофічної розв'язки. Ранок та полудень змінюють сутінки, вечір та ніч, вслід за поступом доби розгортаються події: зрада – донос Слуги – зізнання Герцогині – вирок та кара. Простір послідовно та поступово звужується від саду до кімнати та врешті решт – до ліжка, викликаючи майже психофізіологічне відчуття стискання. За влучним висловом К. Гай, друга дія опери перетворюється для Герцогині, самого Герцога та глядачів на «*torture par l'esperance*» – вишукане «катування надією» [15]. Проте Герцог вже виніс дружині (а можливо, і самому собі) невблаганний вирок.

Разом із зміною внутрішнього стану персонажів трансформацій зазнає і Елегія К. Ле Жена. У Пролозі вона представлена одностайно – саме в такому вигляді її було опубліковано вперше¹¹. Самотній, монодійно-оголений голос звучить у виконанні нонперсоніфікованого сопрано за сценою (у деяких постановках Елегію виконує Герцогиня Маласпіна, що з'являється на авансцені¹²). Наспів обривається на півслові наприкінці другої строфи, залишаючи поставлені запитання без відповіді, передвіщаючи колізії опери та викликаючи у глядача передчуття неминучості трагічного фіналу. Відсутність виписаного темпового позначення та динамічних відтінків, голос, що звучить за сценою, французька мова, відмінна від італійської мови лібрето, створюють ефект безтілесності та дистанції від рефлексуючої свідомості персонажів та італійського сюжету.

Три наступні появи теми Елегії – у трьох Інтермецо – являють собою її інструментальні варіанти та можуть бути трактовані як розосереджений варіаційний цикл. У Першому інтермецо, що розділяє сцену

¹¹ Елегія «*Qu'est devenu ce bel oeil*» К. Ле Жена була видана у 1608 р., вже після смерті композитора.

¹² Наприклад, у постановці 2010 р., представлений на Фестивалі сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія) під орудою Марко Анжіуса (Marco Angius).



любовного освідчення між Герцогом і Герцогинею та сцену зустрічі Герцогині з Гостем, Елегія К. Ле Жена звучить у «парадному» триголосному інструментальному викладенні та в перший – і єдиний – раз завершується повним кадансом після умовної другої строфи. Специфіка інструментування створює враження своєрідного тембрового міксту: вже знайома слухачу тема, що звучала у Пролозі у виконанні сопрано, цього разу доручена засурдиненій віолончелі та двом саксофонам, партія альту – фаготу та трубі або флейті, що почергово його дублюють, партія баса – альту та бас-кларнету. Звучання інструментів, що, як правило, грають у незвично низькій або високій теситурі, дещо тьмяніє, відмінності між тембрами струнних, дерев'яних і мідних інструментів нівелюються. При співставленні партитури Першого інтермецо з текстом Елегії виявляється, що періодичні включення двох скрипок, що виконують короткі фрази з штучних і натуральних флажолетів, підкреслюють ключові слова або фрази поетичного тексту, такі як «душа», «сміх», «мова», «кохана», «любов», тобто саме те, що оплакує ліричний герой твору К. Ле Жена.

Друге інтермецо, що слідує за сценою каяття Герцогині та передує сцені умовного вироку, сприймається як проекція рефлексуючої свідомості Герцога, що трагічно переживає зраду коханої дружини. Структура строфи Елегії, точно збережена в Першому інтермецо, поступово починає розпадатися. Звучання постійно переривається паузами у всіх голосах, що можуть бути трактовані як втілення болісно збудженої, уривчастої свідомості Герцога. Інтонаційна структура Елегії зберігається, проте зміни, що відбулися з нею, є колосальними. Мелодична лінія двох верхніх голосів доручена альтам *divisi*, партію баса поперемінно викладають віолончель і контрабас. Постійне тремоло у струнних та підголоски духових інструментів створюють ефект примарності, ірреальності всього, що відбувається. Куплет, як і в попередньому Інтермецо, повторюється двічі, і, здається, починається в третій раз, однак на другому ж такті знову обривається.

У Третьому інтермецо, що розділяє сцену вироку та сцену катастрофічної розв'язки, тема Елегії звучить востаннє. Композитор уникає аркової замкненості твору, адже після усіх трагічних перипетій відновлення початкової цілісності неможливе. С. Шарріно впер-

ше з початку опери дає темпове позначення (*Lentissimo*). Одночасно з цим ремарка *senza tempo* свідчить про перехід до позачасового простору. Триголосний склад та звуковисотність мелодичних ліній елегії К. Ле Жена тут повністю збережені, проте сприйняття тематизму значно ускладнюється: мелодія пуантилістично розосереджена між партіями різних інструментів та складається із окремих «ізолюваних звуків» («*un son isolé*»), що, за визначенням французького дослідника М. Чезарі (Matteo Cesari), є найменшим повторюваним структурним елементом музичної лексики композитора [13]. Динамічний план Третього інтермецо (від *p* до *ppp*) передбачає оперування особливими «атмосферами тиші» («*quiet atmospheres*», визначення американської дослідниці М. Ленц (Megan Lenz) [19]), що надає більше можливостей для пошуку нових нюансів та градацій музичного звуку. Звуки застигають, залишають по собі довгий слід та нашаровуються один на одного. Тема Елегії поступово «травмується», руйнується та розсіюється у просторі, поглиблюючи відчуття занепокоєння та тривоги, поки врешті решт її інтонації не розчиняються у зітханнях та тиші. Мелодична лінія, побудована таким чином, сприймається як знищення спогаду про саму себе. Флажолети струнних інструментів, що знаходяться майже на межі звукової присутності, формують відчуття граничної нестійкості свідомості Герцога, що вимкнений із реальності своїм душевним болем та абсолютно позбавлений ціннісних орієнтирів.

Функції Елегії К. Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel oeil*», використаної С. Шарріно у опері «*Luci mie traditrici*», не є однозначними. Оригінальний ренесансний твір може сприйматися як маркер зображуваної у опері епохи. Втім, Елегія не включається до партитури опери як «чужий» текст, що лише атрибутує час та місце дії (крім того, співставлення французької мови Елегії та італійської мови лібрето створюють досить узагальнений європейський топос твору С. Шарріно). Тема твору К. Ле Жена та модифікації, яких вона зазнає, можуть бути трактовані як проекція фатального образу Герцогині, відображеного у хворобливо-збудженій свідомості Герцога.

У образі Герцогині Маласпіна можна простежити риси фатальної жінки (*la femme fatale*). Усім чоловікам, що в неї закохані, вона так чи інакше приносить загибель (фізичну смерть Служі та Гостю, вічні



муки Герцогу). Проте Герцогині не притаманні ані свідомо зваблівість Далілі, ані божевільне збудження Саломеї, ані пристрасна волелюбність Кармен, ані хижа розбещеність Лулу. Вона не зваблює жодного із закоханих у неї чоловіків. Таємниця її привабливості – у певній відстороненості та відчуженості, на протигагу стереотипному ренесансному жіночому образу, що, відповідно до загальноприйнятої думки, має уособлювати життя, гармонію і кохання.

Реальна Марія д'Авалос, що стала прототипом шаррінівської Герцогині, відіграла в житті К. Джекзуальдо неабияку роль. Беззастережна у своїх почуттях, самозакохана та відсторонена, як і Герцогиня Маласпіна, вона своєю зрадою та катастрофою, до якої та привела, викликала у К. Джекзуальдо довічне відчуття провини та жагу спокути, що, сублімовані у творчості, відкрили перед композитором нові шляхи до натхнення та стали розплатою за його геніальність. Можливо, світ ніколи б не почув прекрасні та трагічні мадригали К. Джекзуальдо, якби не зрада Марії д'Авалос – його фатальної Музи.

Висновки. Елегія К. Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel oeil*» у опері С. Шарріно «*Luci mie traditrici*» виступає не лише як маркер зображеної епохи, а й виконує важливу драматургічну функцію. Ренесансна тема уособлює собою «портрет» фатальної жінки, який, ніби у багатогранній призмі, віддзеркалюється у свідомості головного персонажу та зазнає поступової, але неминучої, руйнації. Тема Елегії К. Ле Жена піддається «деконструкції», результатом якої є включення цитованого тексту до нового контексту та набуття ним нової, багаторівневої, семантики. Метод, застосований композитором, допомагає на інтонаційному рівні розкрити характерний для сучасного оперного мистецтва тип героя – особистості, що перебуває у стані психологічної кризи. С. Шарріно у даному випадку виступає не як «композитор-дослідник», а як митець, що моделює власний твір, оперуючи характерною для поставангардного мистецтва багатомірністю смислів та їх проєкцій. Не підтримуючи стереотип щодо епохи Ренесансу як найсвітлішої та найгармонічнішої доби, у опері «*Luci mie traditrici*» композитор робить акцент на трагізмі людського існування на всіх етапах історії. Музичний текст доби Відродження перестає бути репрезентантом «ренесансного міфу» та сприймається сучасним слуха-



чем як уособлення загальнолюдської трагічної екзистенції, втіленої у оперному творі С. Шарріно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская Н. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко. *Opera musicologia* / С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. № 1 (15). С. 5–20.
2. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. Москва : Наука, 1975. 532 с.
3. Денисов А. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 2 (23). С. 13–21.
4. Деррида Ж. Письмо к японскому другу. *Вопросы философии*. Москва, 1992. № 4. С. 53–57.
5. Западов В. А. Русская литература XVIII века, 1770–1775 : хрестоматия. Москва : Просвещение, 1979. 447 с.
6. Лаврова С. «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2013. 280 с.
7. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2005. 28 с.
8. Морева А. Интертекстуальность в практике музыкальной композиции. *Таврический научный обозреватель*. Ялта, 2016. № 10 (15). С. 120–124.
9. Неф К. История западноевропейской музыки / под ред. Б. В. Асафьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музгиз, 1938. 304 с.
10. Bianconi L. Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. *Grove Music Online*. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gesualdo%2C+Carlo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата звернення 10.11.2018).



11. Bibliography. *Salvatore Sciarrino official website*. URL : <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html> (дата звернення 04.11.2018).

12. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto». Tesi di dottorato. Università di Trento. Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.

13. Cesari M. Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough. Thes epour obtenir le grade de Docteur. Université Paris Sorbonne, 2015. 326 p.

14. Cicognini G. A. Il Tradimento per l'onore. *Google Books*. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=k8NWA AAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Giacinto+Andrea+Cicognini%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii2paklevhAhUvw8QBHQ1mDaIQ6AEIXTAH#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 15.11.2018).

15. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» e «Lohengrin». Tesi di laurea. Università degli Studi di Milano, 2005. 193 p.

16. Iudica G. The «Gesualdo case» in Contemporary Melodrama. *Law and Opera*. Springer International Publishing, 2018. P. 159–171.

17. Ivankovic L. Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber. Masterarbeit der Studienrichtung Musiktheorie. Kunstuniversität Graz, 2013. 97 s.

18. Le Jeune C. Qu'est devenu ce bel œil. *Gallica*. Bibliothèque nationale de France. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502921q/f146.image> (дата звернення: 12.10.2018).

19. Lenz M. Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto. A doctoral document. University of Nevada, Las Vegas, 2010. 90 p.

20. Lisoni A. Un famoso commediografo dimenticato: G. A. Cicognini. Parma, 1896. 34 p.

21. Sciarrino S. Luci mie traditrici: opera in due atti su testo l'autore. Milano : Ricordi, 1998. 276 p.



REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (2013). Madrigaly Dzhuzualdo: mezhdru Renessansom i barokko [Gesualdo's Madrigals : Between the Renaissance and the Baroque]. *Opera musicologia*, 1 (15), 5–20 [in Russian].
2. Golenischev-Kutuzov, I. N. (1975). *Romanskie literatury. Stati i issledovaniya* [The Romanesque literatures. Articles and studies]. Moscow : Nauka, 532 [in Russian].
3. Denisov, A. (2016). O sootnoshenii «tsitata-kontekst» v muzyikalnom proizvedenii [On the correlation «quote-context» in a piece of music]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah – The South Russian Musical Almanac*, 2(23), 13–21 [in Russian].
4. Derrida, J. (1992). Pismo k yaponskomu drugu [The Letter to a Japanese Friend]. *Voprosy filosofii – The Questions of Philosophy*, 4, 53–57 [in Russian].
5. Zapadov, V. A. (1979). *Russkaya literatura XVIII veka, 1770–1775. [The Russian literature of the XVIII century, 1770–1775]: chrestomathy*. Moscow : Prosveschenie, 447 [in Russian].
6. Lavrova, S. (2013). «Logika smysla» novoy muzyki. *Opyt strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Helmuta Lachenmanna i Salvatore Sharrino* [«The logic of meaning» of new music. The experience of structural-semiotic analysis on the example of the works by Helmut Lachenmann and Salvatore Sciarrino]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, 280 [in Russian].
7. Lavrova, S. (2005). *Tsitirovanie kak proyavlenie printsipa komplementarnosti v tvorchestve kompozitorov posledney treti XX veka* [Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the works of composers of the last third of the XX century]. (Extended abstract of Candidate Thesis). St. Petersburg: The St. Petersburg State Conservatory named after N. A. RimskyKorsakov, 28 [in Russian].
8. Moreva, A. (2016). Intertekstualnost v praktike muzyikalnoy kompozitsii [Intertextuality in the practice of musical composition]. *Tavricheskiy nauchniy obozrevatel – The Taurian scientific observer*, 10(15), 120–124 [in Russian].



9. Nef, K. (1938). *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki [History of Western European Music]*. B. V. Asafyev (Ed.). (2nd ed.). Moscow : Muzgiz, 304 [in Russian].

10. Bianconi, L. (2001). Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. *Grove Music Online*. Retrieved November 10, 2018, from <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gesualdo%2C+Carlo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

11. Bibliography. *Salvatore Sciarrino official website*. Retrieved November, 4, 2018, from <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html>

12. Carratelli, C. (2006) *L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» [The integration of the aesthetic into the poietic in post-structuralist musical aesthetics: the case of Salvatore Sciarrino, «a composition of listening»]*. (Doctoral dissertation). Trento University, University Paris Sorbonne, 409 [in Italian].

13. Cesari, M. (2015). *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough [Decipher of the clocks. The interpretation of time in Salvatore Sciarrino's «L'orologio di Bergson» and Brian Ferneyhough's «Carceri d'Invenzione IIb»]*. (Doctoral dissertation). University Paris Sorbonne, 326 [in French].

14. Cicognini, G. A. *Il Tradimento per l'onore [Betrayal for honor]*. Retrieved November 15, 2018, from <https://books.google.com.ua/books?id=k8NWAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Giacinto+Andrea+Cicognini%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii2paklevhAhUvw8QBHQ1mDalQ6AEIXTAH#v=onepage&q&f=false> [in Italian].

15. Gay, C. (2005). *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» [The mirror of the mirror. Dramaturgy and vocal style in two works by Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» and «Lohengrin»]*. (Degree Thesis). The University of Milan, 193 [in Italian].

16. Iudica, G. (2018). The «Gesualdo case» in Contemporary Melodrama. *Law and Opera*. Springer International Publishing, pp. 159–171.



17. Ivankovic, L. (2013). *Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber* [Old music in the new music. Studies on the reception of music around 1600 by Salvatore Sciarrino and Klaus Huber]. Graz: Kunstuniversität Graz, 97 [in German].
18. Le Jeune, C. *Qu'est devenu ce bel œil* [What has become of those lovely eyes]. Gallica. Bibliothèque nationale de France. Retrieved November 12, 2018, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502921q/f146.image> [in French].
19. Lenz, M. (2010). *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto*. (A doctoral document). Las Vegas: University of Nevada, 90.
20. Lisoni, A. (1896). *Un famoso commediografo dimenticato: G. A. Cicognini* [A famous forgotten playwright: G. A. Cicognini]. Parma, 34 [in Italian].
21. Sciarrino, S. (1988). *Luci mie traditrici: opera in due atti su testo l'autore* [My Treacherous Eyes: the opera in two acts on the author's text]. Milano: Ricordi, 276 [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 7.12.2018 р.