

4. Mudretskaya L. Opera Zh. Massne «Verter» i ee interpretatsii [Opera J. Massenet «Werther» and its interpretations]. Kyiv musicology, 2000, 115-123 s.
5. Mudretskaya L. G. (2004) Zhanrovo-stilevoy poisk v opernom tvorchestve Zhyulya Massne (na primere oper «Manon» i «Verter»). [Genre-style search in the opera works of Jules Massenet (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. Odessa. – 260 s.
6. Brancour R. Massenet / R. Brancour – Paris. : F. Alcan, 1922. – 208 p.
7. Finck H. Massenet and his operas / H. Finck. – New York : John Lane company, 1910. – 304 p.
8. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Libretto] [Electronic resource] / Mode of access : – <http://archive.li/1KMj7>.
9. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Music] : [Vocal Score] / J. Massenet ; libr. H. Cain, A. Bernède. – Paris : Heugel, 1897. — 234 p.
10. Schneider L. Massenet, l'homme le musicien; illustrations et documents inédits / L. Schneider . – Paris : L. Carteret, 1908. – 472 p.
11. Servièrès G. La musique française moderne: César Franck – Édouard Lalo – Jules Massenet – Ernest Reyer – Camille Saint-Saëns / G. Servièrès. – Paris : G. Harvard fils, 1897. – 430 p.
12. Solenièrè E. Massenet : étude critique & documentaire / E. Solenièrè. - Paris : Bibliothèque d'art de “La Critique”, 1897. – 236 p.

УДК [78.071.1:782.1]:82-343(450)“19”

Адиля Мизитова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ТУРАНДОТ» Ф. БУЗОНИ – ДЖ. ПУЧЧИНИ: ДВА ПРОЧТЕНИЯ СКАЗКИ К. ГОЦЦИ

Мизитова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци. Рассматриваются художественно-эстетические установки К. Гоцци, определившие особенности его сказки «Принцесса Турандот»: сочетание мира чудесного с реальностью, пародии с глубоким чувством, аллегории с достоверностью. Множественность содержательных планов сказок К. Гоцци оказалась востребованной в первые десятилетия XX века. Характеризуются либретто опер Ф. Бузони и Дж. Пуччини. Отмечаются близость текстовой основы в сочинении Ф. Бузони первоисточнику и введение новых героев и сюжетных линий у Дж. Пуччини. Раскрываются особенности композиции опер, трактовки образа главной героини, музыкального языка, средства активизации драматургического процесса,

роль оркестра. Дж. Пуччини развивает достижения романтического музыкального театра, вводит цитатный материал, придающий действию черты национальной достоверности. Ф. Бузони опирается на возможности зингшпиля с его композицией, номерной структурой, разговорными диалогами, смешением форм и стилистик, но создаёт динамичный музыкальный спектакль. Оба композитора используют и такое традиционное средство развития, как контраст.

Ключевые слова: сказка К. Гоцци, оперы Ф. Бузони и Дж. Пуччини «Турандот», либретто, композиция, музыкальный язык, контраст.

Мізітова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччіні: два прочтання казки К. Гоцці. Розглядаються художньо-естетичні установки К. Гоцці, що визначають особливості його казки «Принцеса Турандот»: поєднання дивовижного світу з реальністю, пародії з глибоким почуттям, алегорії з вірогідністю. Численність змістовних нашарувань казок К. Гоцці виявилася запитаною в перші десятиріччя ХХ століття. Характеризуються лібрето опер Ф. Бузони і Дж. Пуччіні. Відзначаються близькість текстової основи твору Ф. Бузони до першоджерела і введення нових героїв та сюжетних ліній у Дж. Пуччіні. Розкриваються особливості композиції опер, трактування образу головної героїні, музичної мови, засоби активізації драматургічного процесу, роль оркестру. Дж. Пуччіні розвиває досягнення романтичного музичного театру, уводить цитатний матеріал, який надає дії риси національної достеменності. Ф. Бузони спирається на можливості зінгшпиля з його композицією, номерною структурою, розмовними діалогами, змішанням форм та стилистик, але створює динамічну музичну виставу. Обидва композитора використовують й такий традиційний засіб розвитку, як контраст.

Ключові слова: казка К. Гоцці, опери Ф. Бузони і Дж. Пуччіні «Турандот», лібрето, композиція, музична мова, контраст.

Mizitova A. A. “Turandot” by F. Busoni – G. Puccini: two interpretations of C. Gozzi’s fairy tale.

Background. The image of the Chinese princess Turandot in the operatic practice of the last century is invariably associated with the name of one of the greatest “polemicists” of the past: an Italian playwright of the eighteenth century Carlo Gozzi, whose works were popular outside Italy. Outwardly unpretentious *fiabbe* are distinguished by an amazing fusion of the miraculous world with reality, parody with deep feelings, allegory with truth. The creative position of the author influenced the interpretation of traditional masks of *commedia dell’arte*, which are endowed with spiritual impulses, moral principles, “sober” in the plot twists and turns. The multiplicity of the contentious plans of C. Gozzi’s fairy tales turned out to be in demand during the “intellectual ferment”, which marked the first decades of the twentieth century. This predetermined the similarity of opera interests of Giacomo Puccini and Ferruccio Busoni who were different in their creative ideals, although related by national origin composers-contemporaries.

The **objective** of this study is to define the approaches to C. Gozzi's fairy tale, made by these composers and compositional-dramaturgical specifics of their similarly named operas. The objective determines the choice of comparative **method**.

The **results** of the research support the idea that F. Busoni who wrote the libretto himself maximally adheres to the outline of C. Gozzi's fairy tale, squeezing the plot and refusing a large number of characters. The composer-librettist allows himself to change the "social status" of the secondary actors and add a new character – the Queen Mother from Samarkand, mourning the son who just was executed. G. Puccini's librettists – G. Adami and R. Simoni, also introduce new heroes: the blind beggar Timur, in which Calaf recognizes unfortunate father, who lost his throne, and his slave Liu, who is in love with her master's son. They appear at the very beginning of the opera, along with the starting point of the main intrigue, and reveal the veil over the past of the Prince. Due to this, the dramatic nerve of G. Puccini's opera is largely determined by the development of this line, which is absent in the original source. The most brutal and tragic scene in the opera will be connected with Liu, when she stabs herself, afraid not to be able to withstand further torture and reveal the name of the Prince. F. Busoni calls his opera "The Chinese Tale according to Gozzi in Two Acts" (in four scenes with beginning-to-end numbering); G. Puccini names his work "Lyrical drama in three acts, five scenes", which explains the introduction of additional story lines that complicate love conflicts. Developing further the achievements of the romantic musical theater, G. Puccini kept up with the music discoveries of his time, following them with undisguised interest, but he tried not to lose his "own face". The composer uses a quotation material that colors the action with features of national authenticity. The scope of F. Busoni's idea is much more modest. The author relies on the possibilities of the Singspiel with its composition, number structure, conversational dialogues, mixture of forms and stylistics. However, he interprets it not as a dogma, but as a foundation on which he builds a dynamic musical performance. Both composers use such a traditional tool of development as contrast. In G. Puccini's composition it acts on a large scale, since all the main characters have developed solo and ensemble acts, considered separately from the context (in terms of the key, intonation, meter and rhythm). In fact, these are quasi-acts that clarify the situation, the attitude towards what is happening, or promote the plot line. The intonational renewal corresponds to the method of the individualization of the opera character and does not go beyond the limits of author's stylistics. F. Busoni's musical language is motley, as the rapid change of "frames" requires a brighter "speech" of characters (whether a hero or a chorus), imparting the inner movement to the action. Dodecaphony is the unifying beginning due to which the contrast acquires a horizontal-vertical projection. At the same time, the composer does not ignore the means of the local characteristic of a particular situational-scenic moment or scene of action. If G. Puccini achieves the symphonicity of the operatic score by means of the development of transparent plot-dramatic lines and the clarity of conflict situations, F. Busoni does it by overcoming the isolation of the *attacca* acts and other methods of connectedness.

His work also boasts revitalization of an act by the stage action and reevaluation of the traditional solo forms of utterance which appear as phases of a holistic process. Both composers are exploring the potential of leitmotifs. The interpretation of the key character – Turandot – figures among the significant differences in opera concepts (although in Puccini’s opera Liu, the antipode of the main character can also rightfully claim the role of the protagonist). The recognized maestro of the opera genre makes this figure ambiguous: it appears as a formidable avenger for the murder of her ancestor, Lou-Ling, and, having been defeated, becomes a treacherous ruler, for whom there are no barriers. F. Busoni’s Turandot is capricious and arrogant, her cruelty has no explanation, but her heart falters at the sight of Calaf. Coupled with this, a psychological dilemma emerges that influences the musical decision of all subsequent events.

We **conclude** that, apparently, F. Busoni and G. Puccini found the motifs that inspired them in the fairy tale of C. Gozzi. If F. Busoni “transcribed” the ideas of the playwright into another genre system, the librettists G. Adami and R. Simoni started from the selected original source and created a new version of the old plot, making a contribution to the existing tradition. Therefore, each of the operas is unique in its own way, they both demonstrate their authors’ individuality, reveal the polysemy of fairy tales, the allegory of which will never lose relevance. The way of renewing the sound image of the opera, which demonstrates unlimited possibilities for the manifestation of creative ideas, also seems important. The fact of the long overshadowing of F. Busoni’s “Turandot” by its “rival” does not imply its artistic and aesthetic imperfection, but rather reflects the “eternal” problem of lack of balance between the composer’s initiatives and audience’s priorities which is supported by modern performing practice.

Key words: Gozzi’s tale, Busoni’s and Puccini’s operas “Turandot”, libretto, composition, musical language, contrast.

Образ китайской принцессы Турандот, ставшей символом столь полярных свойств человеческой природы, как жестокость и добросердечие, непреклонность и способность признать поражение, ненависть и любовь, в оперной практике прошлого столетия неизменно связывается с именем одного из величайших «polemistov» прошлого – итальянским драматургом XVIII века Карло Гоцци (1720 – 1806). Во многом это объясняется популярностью его сочинений за пределами Италии. В подтверждении этого факта Н. Томашевский называет среди заинтересовавшихся лиц И. Гёте, Г. Лессинга, Ф. Шиллера¹, братьев А. и Ф. Шлегелей, Л. Тика [4, с. 9] – едва ли не весь цвет немецкой литературно-поэтической мысли второй половины XVIII – первой половины

¹ Ф. Шиллер сделал обработку «Принцессы Турандот» для немецкой сцены [2, с. 630].

XIX столетия. Автор приводит примечательное умозаключение С. де Сисмонди, согласно которому «немцы и в самом деле приняли их (пьесы К. Гоцци. – А. М.) с необычайным энтузиазмом; они перепечатали его фьябы в Германии и некоторые из них перевели на немецкий язык. Сегодня одни лишь немцы поддерживают репутацию Гоцци» [Цит. по: 4, с. 9]. Книга С. де Сисмонди увидела свет в 1837 году, чуть более три десятилетия спустя после смерти создателя «сказочного рода театральных представлений», и её автор, оценивая их с точки зрения «итальянского духа», отмечает, что пьесы К. Гоцци «можно принять за сочинение какого-нибудь немца» [там же]. Несколько категоричный вывод исследователя корректирует Н. Томашевский: «Театром Гоцци увлеклись и некоторые французские романтики (пусть и под влиянием немцев!), в частности мадам де Сталь, Шарль Нодье, Филарет Шаль, Поль де Мюссе» [там же, с. 9-10]. Притягательность внешне незатейливых фьяб итальянского драматурга объясняется удивительным сплавом мира чудесного с реальностью, пародии с глубоким чувством, аллегории с достоверностью. Творческая позиция автора повлияла и на трактовку традиционных масок *commedia dell'arte*, которые наделяются душевными порывами, нравственными устоями, «резвомыслием» при возникающих сюжетных перипетиях. В «Бесполезных мемуарах» драматург писал: «Всякий знает, что итальянские маски, мною искусственно возрождённые для развлечения той публики, которая их ценит по заслугам, играют самую незначительную роль в некоторых, далеко не всех моих сценических произведениях и что последние обязаны своим успехом строгой морали и сильным страстям <...>» [2, с. 606]. Нередко дискутируя с К. Гольдони, К. Гоцци во второй своей сказке «Ворон» (1761) пишет для масок текст [4, с. 6], тем самым, отвергая существо импровизационного театра. Судя по взглядам драматурга на театральное искусство того времени и собственные задачи, изложенные в «Бесполезных мемуарах», он стремился не к внешней эффектности, а к воплощению волнующих его идей, облачённых подчас в пёстрые сказочные одежды. Занимали его и вопросы драматургии как способа реализации задуманного, которые намеренно не замечали противники, усматривая успех лишь в яркости и зрелищности сценических решений. «Это побудило меня, –

отмечал К. Гоцци, – написать ещё две сказки: “Принцессу Турандот” и “Счастливых нищих”, в которых совершенно отсутствовало всё чудесное, но которые не лишены ни внешней обстановочности, ни нравственных принципов, ни аллегии, ни сильных страстей и имели такой же огромный успех, как и первые пьесы» [2, с. 605-606]. Нельзя сбрасывать со счетов и желание автора восстановить былую славу итальянского искусства словесности. Так, среди причин возникновения своих сказок в полемических целях, он называет утрату «тех разнообразных стилей, которыми пользовались, согласно литературной традиции, как в поэзии, так и в прозе, при трактовке тем возвышенных, житейских и шуточных» [2, с. 590]. В таком контексте закономерным воспринимается стремление композиторов XX века, в частности Ф. Бузони и Дж. Пуччини, «перенести» одну из самых популярных сказок К. Гоцци – «Принцесса Турандот», в жанровое лоно оперы. Взаимодействие разных индивидуальностей в границах единого сюжетно-смыслового пространства даёт повод для осмысления точек пересечения и расхождения созданных художественных концепций, очерчивая **целевые установки** исследователя.

Сюжет «Принцессы Турандот» – не плод поэтического воображения К. Гоцци, как, впрочем, и других фьяб, мотивы которых заимствованы из собрания подлинных неаполитанских фольклорных «историй» «Сказка сказок, или Пентамерон», созданного Джамбаттиста Базиле (1575 – 1632) [2, с. 630]. Ещё в начале XVIII века во Франции был опубликован сборник восточных сказок и басен «1001 день» в переводе Ф. П. де ла Круа. Более же ранняя интерпретация принадлежит персидскому поэту XII столетия Низами. Рассматривая исторические превращения этого сказочного мотива, О. Шмитт (*Otto A. Schmitt*) отмечает: «Если фигура принца, который после длительного путешествия прибывает в императорский дворец в Пекине, стоит в центре в сказке из “Тысячи и одного дня” Франсуа Пети де ла Круа, то в театральной пьесе Гоцци, как уже было в версии Низами, всё вращается вокруг главной женской фигуры» [10, с. 59]. Автор усматривает в этом связь с происходящими сдвигами в общественной жизни, поскольку постепенный доступ женщин к академическим учреждениям ставил под сомнение, «что они либо за кого-то выйдут замуж, либо пойдут

в монастырь» [там же]. Данное замечание подкрепляет серьёзность творческих установок мастера «несерьёзного» жанра.

Множественность содержательных планов сказок К. Гоцци, в том числе «Принцессы Турандот», бросающих вызов консервативным вкусам и театральным штампам, вуалирующих и, в то же время, обнажающих общечеловеческие ценности, дающих простор для выдумки и расширения смысловых границ, умеющих смешить и затрагивать душевные струны, как нельзя лучше отвечала тому «брожению умов», которым отмечены первые десятилетия ломающего все устои XX века. Искусство того времени характеризуют разновекторные устремления. Сосуществование в едином срезе культуры «эстетики переживания» и «эстетики показа», реализма и символизма, идеалов античности и гипертрофированного восприятия современности, идеи «искусства для искусства» и поиска новой концепции «синтеза искусств» провоцировало возникновение своеобразной паутины пересекающихся линий, переходов, конфронтации взглядов и созвучия побуждений. В этом клубке противоречивых взаимодействий невозможное ранее становится возможным, а труднообъяснимое – почти аргументированным. Именно Время во многом предопределило сходство оперных интересов разных по своим творческим идеалам, хотя родственных по национальному происхождению композиторов-современников – Джакомо Пуччини (1858 – 1924) и Ферруччо Бузони (1866 – 1924). Как известно, творчество Дж. Пуччини стало значительной вехой в истории оперы; сочинения маэстро принесли ему всемирную славу, до сих пор видят свет рампы прославленных театральных залов, а его герои продолжают притягивать внимание знаменитых мастеров вокального искусства. Контраст этому составляют оперные достижения Ф. Бузони, о которых нередко говорят вскользь, попутно, в контексте характеристики деятельности музыканта в целом. Показательна краткая аннотация, предвещающая развёрнутую статью о его жизни и творчестве в фундаментальном энциклопедическом издании *«Die Musik in Geschichte und Gegenwart»*: «Композитор, пианист и писатель. Как пианист Бузони был эпохальным явлением, пожалуй, самым значительным после Франца Листа. В его музыкальном творчестве отражаются переломы в композиторских воззрениях, особенно в период между 1900 и 1920 годами. Как эстетик он стал пионером новой музыки.

Он – писатель и переводчик, редактор и транскриптор, педагог по классу фортепиано, композиции и дирижёр. Бузони был артистической фигурой европейского типа» [11, стб. 1371]. Многоликая деятельность Ф. Бузони в отмеренных судьбой тесных рамках 58 лет, даже с учётом его одарённости вундеркинда¹, *a priori* исключает равновесное развитие всех её граней². Это поясняет позднее обращение композитора к оперному жанру и не столь богатое наследие, хотя либретто он писал много, по замечанию А. Ритмюллера (*Albrecht Rietmüller*), «больше, чем переключивал на музыку» [11, стб. 1395]³. Перу Ф. Бузони принадлежат пять опер, написанных, кроме ранней, на собственные либретто⁴. В этом он выступает наследником Р. Вагнера, способствуя утверждению одной из характерных примет музыкального театра XX века.

¹ В семь лет (в 1873 г.) сочинил «Канцону» *C-dur* для фортепиано; 26 марта 1874 – состоялся его пианистический дебют в Триесте с произведениями Г. Ф. Генделя, Р. Шумана, И. Н. Гуммеля; весной 1876 в Вене обратил на себя внимание как пианист, композитор и импровизатор на полученные от публики темы; до 1879, то есть до 13-летнего возраста, Ф. Бузони дал от 50 до 60 концертов [11, стб. 1372] – факты, вызывающие восхищение.

² Невольно возникает параллель с могучим талантом А. Рубинштейна (1829 – 1894) – пианиста, композитора, дирижёра, педагога, музыкального деятеля; основателя Русского музыкального общества (1859), первой в России консерватории – Санкт-Петербургской (1962), где занимал должности директора и профессора, Международного конкурса пианистов и композиторов (1890) [5, с. 444].

³ Либретто Ф. Бузони не остались без внимания других композиторов. В частности, к тексту его «Настенной фрески» обратился снискавший популярность швейцарский композитор, пианист и дирижёр О. Шёк (*Othmar Schoeck*; 1886 – 1957) [11, стб. 1395].

⁴ Первым опытом стала «Зигуна» (либретто Ф. Шанц по Р. Баумбарху; 1885–1888), оставшаяся незавершённой; собственно первенцем, попавшим на сценическую площадку, явилась музыкально-фантастическая трёхактная комедия «Выбор невесты» (по новелле Э. Т. Гофмана; 1912); затем последовали одноактное театральное каприччио «Арлекино, или Окна» ор. 50 (1917) и двухактная «Турандот. Китайская сказка» (по К. Гоцци; 1917), обе оперы были исполнены в один вечер 11 мая 1917 года в Городском театре Цюриха, дирижировал Ф. Бузони; последняя опера – «Доктор Фауст», в ней осталась незавершённой «незначительная часть финала в медленном темпе» [11, стб 1387]. Его дополнил в 1924/1925 годах Ф. Ярнах (*Philipp Jarnach*) и в 1982 Антони Бомон (*Antony Beaumont*). Клавир выполнили в 1926 году Э. Петри (*Egon Petri*) и М. Задора (*Michael Zadora*), в 1986 – А. Бомон (*A. Beaumont*) [11, стб. 1388].

В отличие от последующего толкования либреттистами Дж. Пуччини сказки К. Гоцци, Ф. Бузони максимально придерживается её событийной канвы, сжимая сюжет и отказываясь от большого числа персонажей. Композитор-либреттист позволяет себе изменить «социальный статус» второстепенных действующих лиц: в частности, Адельма – «принцесса Татарская, любимая невольница Турандот» у К. Гоцци [1, с. 209], становится доверенной Турандот; Барах, «бывший воспитатель Калафа», живущий под новым именем Хассан [там же], – превращён в верноподданного чужеземного принца – Барака; добавлен новый персонаж – Королева-мать из Самарканда, мавританка, оплакивающая только что казнённого сына.

Либреттисты Дж. Пуччини – Дж. Адами и Р. Симони, также вводят новых героев: слепого нищего Тимура, в котором Калаф узнаёт несчастного, утратившего трон отца, и его невольницу Лиу, влюблённую в сына своего господина. Они экспонируются в самом начале оперы, наряду с завязкой основной интриги, и приоткрывают завесу над прошлым Принца. В силу этого драматический нерв пуччиниевской оперы во многом определяется развитием этой линии, отсутствующей в первоисточнике. С Лиу будет связана, пожалуй, самая жестокая и трагическая сцена в опере (1 к. 3 д.), когда она закалывает себя, боясь не выдержать дальнейших пыток и выдать имя Принца. Данная ситуация, утверждая идею самоотверженной любви, играет важную роль в драматургии основного сюжета, поскольку выводит безжалостную Турандот из психологического забвения. На вопрос, что даёт силу её сердцу, Лиу отвечает: «Мне даёт её любовь!». Расчёт композитора-драматурга объясняют его слова: «Эта смерть может быть решающим фактором для оттаивания Принцессы» [цит. по: 7, с. 27]. Думается, это было одной из причин длительного поиска Дж. Пуччини убедительного решения счастливого финала в условиях спрессованности исчерпывающихся сюжетных коллизий. Учащение темпоритма спектакля к концу ощутимо в сравнении с развёрнутым начальным фазисом. До того момента, когда Принц впервые видит Турандот, происходит много событий, развивающихся в сложном контрапунктическом взаимодействии. Не случайно Дж. Пуччини оперирует динамическими возможностями сцены как композиционно-драматургической единицей оперного жанра.

Так, немаловажную роль в обрисовке происходящего играет хор, избражающий толпу, то жаждущую крови проигравшего испытание Персидского принца, то возмущённую жестокостью стражей. На этот ситуативно-внешний план действия накладывается полная драматизма ариозно-диалогическая сцена неожиданной встречи Калафа с отцом и Лиу. Она прерывается вторжением основного сюжетного мотива – подготовкой казни, реализованного ансамблево-хоровыми средствами. Развёрнутость этого фрагмента явно предполагает сценическое оформление, актуализируя зрелищно-декоративную составляющую сочинения. По сути, всё первое действие строится на контрастном переключении из одного плана в другой, дополняясь тремя масочными персонажами (Пинг, Понг, Панг) и, в конечном счёте, сплетаясь в единый узел в связи с решением Калафа завоевать Турандот.

Напоминание хорошо известной фабулы оперы Дж. Пуччини позволяет оттенить индивидуальный подход к сказочному сюжету Ф. Бузони. Отсутствие у него подобных сцен не означает отсутствия драматизма, заявленного также в начале оперы в контрастном противопоставлении дифирамбов Калафа прекрасному городу¹ и отрезвляющих подробностей о происходящем Барака, усиленных плачем Королевы-матери. Именно с её уст срывается упоминание портрета «чудовища», которое погубило сына². Калаф в недоумении: как портрет может смертельно действовать? Однако, увидев изображённый лик Турандот, он потрясён её неземной красотой. С этой минуты его выбор сделан: он готов рискнуть своей жизнью. Но этот побудительный мотив усложняется под влиянием происходящего – палач выставляет на всеобщее обозрение отрубленную голову неудачника. И Калаф восклицает: «Я хочу за тебя отомстить, ты, оплакиваемый принц, проигравший свою голову!» Как видно, главный герой Ф. Бузони свободен, он знает, что его отец жив, поэтому считает возможным распоряжаться собой по своему разумению, не только ради завоевания благосклонности и любви Турандот, но и благородного чувства мщения, – психологическая

¹ «Пекин! Город чудес! Многообещающий! Здесь должна измениться моя судьба. Готовься, моя душа! Надежда расти и расцветай».

² «Проклятье, проклятье, этим стенам, этой стране, будь трижды проклято чудовище, которое его погубило. Этот портрет, который я сорвала с его шеи, да будет растоптан, как и та, что на нём изображена».

коллизия, достойная драмы. Иное у Дж. Пуччини: за волеизъявлением Калафа при сложных обстоятельствах жизни его отца и Лиу просвечивает традиционный для классицистской трагедии мотив выбора между чувством и долгом. С точки зрения высокой морали герой подвергает жизнь близких опасности, бросая их на произвол судьбы, – он одержим Турандот и остальное для него неважно. Возможно поэтому режиссёр М. А. Марелли (*Marco Arturo Marelli*), осуществивший в 2015 году постановку последней оперы Дж. Пуччини на сцене Боденского озера, в одном из интервью сказал: «Калаф ведь является на самом деле очень несимпатичной фигурой. Многие даже говорят, что он – неприятный мачо» [8, с. 8] (заметим, характеристика нелицеприятная для романтического героя).

Итак, описанные сценические события Ф. Бузони укладываются в одну картину, Дж. Пуччини – в целое действие. Закономерно, что масштабы продиктованы избранными жанрово-стилевыми ориентирами. Ф. Бузони именует своё детище «Китайской сказкой по Гоцци в двух актах» [6]¹ (уточним, – в 4 картинах со сквозной нумерацией); Дж. Пуччини – «Лирической драмой в 3 действиях, 5 картинах» [3], что объясняет введение дополнительных сюжетных линий, осложняющих любовные коллизии. Развивая достижения романтического музыкального театра, Дж. Пуччини не желал отставать от новооткрытий своего времени, за которыми следил с нескрываемым интересом, но стремился при этом не утратить «собственного лица». Как пишет О. Шмитт, «Пуччини сочетал новые звуковые миры с тем, что его сделало всемирно известным оперным композитором: увлекательные и захватывающие мелодии, сочная оркестровка и грандиозные массовые сцены» [9, с. 23]. Напомним, что композитор не отказался и от цитатного материала, придающего действию черты национальной достоверности. Размах бузониевского замысла гораздо скромнее. Исходя из заданных К. Гоцци условий, композитор явно опирается на возможности зингшпиля с его композицией, номерной структурой, разговорными диалогами, смешением форм и стилистик. Однако трактует его не как

¹ Запись исполнения оперы под управлением Герда Альбрехта (*Gerd Albrecht*) в YouTube; режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OHcR6Vm43Vc> – Ferruccio Busoni, “Turandot”.

догму, а фундамент, на котором выстраивает динамичный музыкальный спектакль. Так, он дополняет разговорный диалог речитативом, в том числе с приёмами *secco*, маркируя его в нотном тексте, оживляет номер сценическим действием, переосмысливает традиционные сольные формы высказывания. В частности, наряду с характеристикой героя, они нередко лишь формально связаны с конкретным персонажем и трактованы в духе ансамбля. Таково «Ариозо» в первой картине (№ 3), продолжающее сцену Калафа и Барака (№ 1, «Интродукция и сцена»), прерванную «*Lamento*» Королевы-матери (№ 2). Оно соотносится, прежде всего, с главным героем, доминирующим в экспозиции сюжета. Однако Ариозо встроено в диалогическую структуру, полемично и противоречиво по своему эмоционально-смысловому наполнению, действенно с точки зрения продвижения коллизий, поскольку Калаф бросает вызов судьбе. Следующий номер – «Пантомима с Финалом», объединён с предыдущим ключевым событием – казнью Персидского принца. В результате преодолевается отчленённость номеров, которые с учётом *attacca* и других приёмов связности предстают этапами целостного процесса. Можно сказать, что Ф. Бузони мыслит не столько «номером», сколько «картиной», дающей возможность собрать разные композиционные единицы вокруг одного сюжетного мотива. Если, к примеру, сравнить «Сцену» (№ 1) и «Ариозо» (№ 3), то они отличаются по степени излияния главным героем лирических чувств. Единый ток драматургического развития обеспечивается и оркестровыми средствами. Тревожно-маршевая тема «Интродукции» с длительным обыгрыванием в верхних голосах трезвучных мотивов *es-moll* на фоне гаммообразного движения басов по звукам *c-moll* с низкой V ступенью не только пронизывает первую картину, символизируя роковое начало, но и выполняет роль лейтмотива, появляясь в наиболее драматических ситуациях и, как напоминание, в финале-славлении. Одновременно, тритон, объединяющий два звукоряда, входит в интонационный строй вокальных партий героев, подчёркивая их со-участие в происходящем. Обратной стороной такого рода общности оказывается органичное сочетание в музыкальном языке оперы тональных красок с напряжённостью созвучий и мелодических оборотов свободно трактованной 12-тоновости.

Оба композитора используют и такое традиционное средство динамизации, как контраст. Вместе с тем, у Дж. Пуччини он действует в условиях больших масштабов, поскольку все главные герои первого действия (и оперы в целом) имеют развёрнутые сольные и ансамблевые «выходы», вычлененные из контекста (тонально, интонационно, метроритмически, иногда архитектурно, как в случае с тремя масочными персонажами, которым отведена вся первая картина второго действия). По сути, это *quasi*-номера, разъясняющие возникшую ситуацию, отношение к происходящему либо продвигающие событийный ряд. Поэтому интонационное обновление соответствует приёму индивидуализации оперного персонажа и не выходит за границы авторской стилистики. Музыкальный язык Ф. Бузони пёстр, так как быстрая смена «кадров» требует более яркой «речи» действующих лиц (будь то герой или хор), сообщая действию внутреннее движение. Вместе с тем, общим знаменателем выступает 12-тоновость, создающая особую экспрессивную подсветку отрывкам лирической кантилены у Калафа, усиливая буффонно-скерцозный стиль рассуждений Труфальдино (одна из центральных фигур второй картины первого действия), внося нотки трагизма в раздумья Альтоума¹. Другими словами, контраст у Ф. Бузони приобретает горизонтально-вертикальную проекцию. При этом композитор не игнорирует приём локальной характеристики отдельного ситуативно-сценического момента или места действия. Так, оркестровое вступление «Выхода императора» (№ 3; 2 к.; 1 д.) решено в хоральной стилистике, в «Песне с хором» и «Танце и пении» (№№ 1, 2) в начале второго акта использован ориентальный комплекс, навевающий воспоминания о восточных сценах «Князя Игоря» А. Бородина. Не вдаваясь в подробности, отметим, что Ф. Бузони и Дж. Пуччини роднит задействие устоявшейся лексики для воплощения мрачных, зловещих образов: тремоло, низкий регистр, остиная повторность, участие меди и т. п.; сходство выявляет и «комплекс скерцозности» в обрисовке масочных персонажей.

¹ «Ария» Альтоума (№ 4; 2 к. 1 д.): «Я не могу это изменить. / Конфуций, я тебе поклялся, / Ты видишь моё сердце, оно не переносит беды; / Чтобы мне был избран сын, / Сделай что-нибудь при следующем испытании. / Так зло, которое она таит, исчезнет, / Дочь снова возродится прекрасной и доброй, / Долгую боль должна унять короткая радость, / Потом хочу я уйти к своим праотцам».

В контексте номерной структуры оперы Ф. Бузони дополнительных пояснений требует симфоничность её партитуры, достигаемая в сочинении Дж. Пуччини развитием сквозных сюжетно-драматургических линий и обнажённостью конфликтных ситуаций. Активность оркестровой партии у Ф. Бузони стала результатом его длительной работы над «сказочной драмой». Ещё в феврале 1902 года он задумал сочинить сказку «не как оперу, – сообщает композитор в одном из писем к своей жене, – но как совместное произведение для актёрской игры, музыки, танца, волшебства – возможно участвующих вместе в один вечер» [цит. по: 11, стб. 1376]. По сведениям М. Вайндель (*Martina Weindel*), несмотря на то, что первый акт был готов и сделан ряд набросков, работа над либретто остановилась. После перерыва в 1904/1905 годах Ф. Бузони пишет восьмичастную «Оркестровую сюиту из музыки к драматической сказке Гоцци “Турандот”» *op.* 41, которая после расширения части «Отчаяние и смирение» впервые прозвучала в 1911 году как театральная музыка. Она была приспособлена для сценического воплощения в Берлинском немецком театре К. Фольмёллером (*Karl Vollmöller*), режиссуру осуществил М. Райнхардт (*Max Reinhardt*). Предположительно в 1917 году появился новый вариант последней, восьмой, части «Предостережения Альтоума» [11, стб. 1376]. Другими словами, симфоническая версия «Турандот» была готова задолго до создания оперы и вошла в неё, сохранив целенаправленность драматургического развития, красочность образных планов, зримость сюжетных положений.

В числе существенных различий оперных концепций следует назвать трактовку ключевого образа – Турандот (хотя в опере Дж. Пуччини на это положение по праву может претендовать и Лиу – антипод главной героини). У признанного маэстро оперного жанра эта фигура неоднозначна, с явно выраженными признаками раздвоения личности, поскольку своё поведение героиня поясняет звучанием в ней крика её предка – Лоу-Линг, которая была замучена и убита чужеземцем. Турандот предстаёт грозной мстительницей, её оружие – «голово-ломки», отсюда мрачно-угрожающая стилистика сцены загадок (2 к. 2 д). Оказавшись обезоруженной, она превращается в вероломную правительницу, для которой нет преград. Как это ни покажется невероятным, но героиня, тем самым, делает шаг навстречу реальности. Это балансирование

между двумя мирами звучит в её развёрнутой арии-рассказе о Лоу-Линг, когда она произносит: «Мне не быть твоей! Никогда не быть твоей! Ведь ужас перед убийцей в сердце моём живет!». Композитор тонко прописывает все эмоциональные сдвиги – жёсткость позиции подчеркнута краткостью фраз, широкими ходами, пружинистым пунктирным ритмом, декламационными возгласами на фоне тревожных тремоло в оркестре, напротив, состояние «ужаса» сопровождается новой тональной краской (светлым *B-dur*, воспринимающимся после «воинственного» *Ges-dur* снятием покрыва над сокрытым), замедлением темпа, продлением мелодической вершины мотива (*tenuto*), требованием выразительного интонирования (*col canto*).

Какова же Турандот у Ф. Бузони? Она не обременена нравственными обязательствами, своенравна и высокомерна, её жестокость не имеет объяснений, императорская дочь по натуре игрок и никто, даже всемогущий отец, связанный обещанием, не в силах что-либо изменить. Однако её сердце при виде Калафа дрогнет, вместе с этим обозначится психологическая дилемма, влияющая на музыкальное решение всех последующих событий: «Жаль мне! Ещё раз быть хочу я Турандот! Его смерть станет также моей смертью» – фразы, идущие одна вслед другой. Поэтому мрачные краски сцены загадок – каноническая имитация пустых квинт в глухих басах, хроматически ползущих вверх и замирающих в момент речитации в партии Принцессы, подхватывающей приём напряжённого достижения высокой позиции, – смягчаются кантиленными оборотами у Калафа, и разгадка венчается празднично-светлой ликующей фанфарой. Если зловещая неотвратимость загадок Турандот Дж. Пуччини усиливалась кратким *initio* темы, замкнутым в «неразрешаемое» пространство уменьшённой кварты, то речь бузониевской героини постепенно олиричивается, предвосхищая благополучное разрешение «поединка характеров». Показательна в этом отношении «Ария» героини (№ 3; 3 к.; 2 д.), обнажающая борьбу противоречивых устремлений, экспрессию нахлынувших любовных чувств и решимость стоять до конца. Небезынтересно, что её оркестровое вступление связано с аналогичным разделом сцены загадок, только здесь «пустоты» квинт и трезвучные сопряжения сменяются благозвучием терцовых последований: эта же тема откроет оркестровое

«Интермеццо» (№ 8), замыкающее третью картину (2 д.). Мелодическая линия «Арии» являет собой образец кантилены нового типа, в которой распевность оборотов режиссируется особенностям 12-тонового звукового поля, одновременно, смена настроений находит отражение в речитативно-декламационной стилистике. В ином ключе Ф. Бузони решает, казалось бы, самую драматическую сцену сказки – объявление Турандот имени чужеземного Принца. Цена вопроса – свадьба или уход Калафа из Пекина (заметим, не смерть, как в опере Дж. Пуччини). Композитор-либреттист обыгрывает тягу своей героини к ситуации «обмана ожидания», интриге, «щекотанию нервов». Ф. Бузони обставляет выход Турандот со свитой как траурное шествие, сопровождаемое маршевым ритмом с приглушённым звуком барабанов, обстановка усугубляется траурными покрывалами женщин (№ 9, «Тронный зал», 4 к.; 2 д.). Калаф растерян: «А эти траурные звуки, что – для меня?». Альтоум втайне рад поражению дочери: «Мой сын, они объясняют её поражение. Мне жаль её – она всё же мой ребёнок! – но этот урок она давно заслужила». Эффект разорвавшейся бомбы производят слова Турандот: «Слушайте, слушайте, все Вы! Его имя я хочу Вам объявить: Калаф, сын Тимура, ты свободен». Если речитативно-декламационные реплики Калафа и Императора возвышаются над траурной музыкой оркестра, то кульминационный момент данной сюжетно-сценической ситуации решён композитором средствами разговорного диалога¹. Это усиливает контраст, который вносит вторжение музыки «Финала» (№ 10; 4 к.; 2 д.). Вновь в свои права вступает роковая тема «Интродукции». В партии Альтоума – возглас-стон («Отцеубийца!») – октавный бросок с подчёркнутой выдержанной вершины вниз с учащением ритма; у хора – беспокойная переключка ключевых слов-мотивов из судьбоносного сообщения Турандот; в партии Докторов (замещающих в либретто Ф. Бузони мудрецов из китайского Дивана) фраза приобретает торжественный характер. Отчаяние Калафа – безмерно («Проиграл! Ах, проиграл!»). Его взволнованная речь сопровождается экспрессивной кантиленной

¹ В указанном исполнении он вписан в единую вокальную стилистику, что, казалось бы, сглаживает контраст между разными средствами выражения, однако, поддержка ключевых слов Турандот ликующими фанфарами в сопоставлении с последующей музыкой достигает необходимого результата.

мелодией (с волнообразными взлётами и спадами, выразительным секстовым *initio*, печальными пунктированными оборотами) в оркестре на фоне строгих созвучий и раскрывает как сердечную боль героя, так и решимость найти смерть на поле брани. Турандот незамедлительно реагирует на высказывание Калафа и его желание уйти. Непрístupная Принцесса останавливает его и сознаётся, что он сломал её «душевную оцепенелость». Ведущую роль в раскрытии сложного психологического момента вновь играет оркестр, в котором меняется весь лексический комплекс: *Un poco animato, dolce, p*, шуршащие тремоло, заполняющие гроздья созвучий, взволнованные гаммообразные ходы в басах. Всё начало «Финала» строится по принципу нанизывания кратких, стилистически индивидуализированных фрагментов, что сообщает разрешению коллизий подлинно симфонический динамизм. Итогом становится постепенное утверждение иной образно-эмоциональной сферы – радости и ликования. Но Ф. Бузони оттягивает заключительный хор-славление своеобразной загадкой-моралитом: «Что это, что всех людей соединяет, / Перед чем каждая мелочь исчезает, / Обо что власть и интриги разбиваются, <...> Что нас побеждает – это Любовь». Ансамблево-хоровое «примиряющее слово» воплощено «высоким слогом» хорала (*C-dur*, размеренная ритмика, внутрислоговый распев, поступенная мелодия в диапазоне сексты). В соответствии с жанровым прообразом каждая текстово-каноническая фраза интонационно обновляется, венчаясь любовным дуэтино-согласия.

Как видно, Ф. Бузони и Дж. Пуччини нашли в сказке К. Гоцци вдохновившие их мотивы. Если Ф. Бузони «транскрибировал» идеи драматурга в иную жанровую систему, то либреттисты Дж. Адами и Р. Симони создали, оттолкнувшись от избранного первоисточника, новую версию старинного сюжета, внося свою лепту в существующую традицию. Поэтому каждая из опер по-своему уникальна, отмечена авторской индивидуальностью, раскрывает многозначность сказочных повествований, аллегоричность которых никогда не утратит актуальности. Немаловажным представляется и путь обновления звукового облика оперы, демонстрирующего неограниченные возможности для проявления творческих идей. Факт долгого пребывания «Турандот»

Ф. Бузони в тени «соперницы» не означает её художественно-эстетического несовершенства, что подкрепляется современной исполнительской практикой, скорее, отражает «вечную» для музыкального искусства проблему дисбаланса между композиторскими инициативами и слушательскими приоритетами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоцци К. Турандот. Китайская трагикомическая сказка для театра в пяти действиях / Гоцци К. // Сказки для театра. – М. : Правда, 1989. – С. 205–306.
2. Карло Гоцци (1720 – 1806) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. Мокульского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1955. – Т. 2; отд. 3, гл. 3. – С. 587–632.
3. Пуччини Дж. Турандот [Ноты] : лирич. драма в 3 д., 5 карт. / Дж. Пуччини ; либр. Дж. Адами и Р. Симони ; перелож. для пения с фп. Дж. Цукколи. – [Клавир]. – Л. : Музыка, 1980. – 448 с.
4. Томашевский Н. Сказки Карло Гоцци (1720 – 1806) / Н. Томашевский // Гоцци К. Сказки для театра. – М. : Правда, 1989. – С. 3–10.
5. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский/ – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1966. – 632 с.
6. Busoni F. Turandot [Music] : eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten / Worte und Musik von Ferruccio Busoni ; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1918. – 149 S.
7. Hoffman C. Figuren / Zeichnungen von Constance Hoffman // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 26–39.
8. Marelli M. A. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“ : [Interview] / Marco Arturo Marelli // Kultur und Freizeit rund um den See – 2015. – 31 Juli. – S. 8.
9. Schmitt O. Leben durch die Liebe : Puccinis letzte Oper *Turandot* / Olaf A. Schmitt // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 22–25.
10. Schmitt O. Wandlungen eines Märchens : von Turandocht zu Turandoch / Olaf A. Schmitt // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 56–59.
11. Weindel M. Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto) / Martina Weindel, Albrecht Reithmüller, Hyesu Shin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. v. F. Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. – Kassel [etc.], 2000. – Personenteil 3. – Sp. 1371–1401.

REFERENCES

1. Gozzi, C., 1989. Turandot. A tragicomic tale of china for the theatre in five acts. *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre]. Moscow: Pravda, pp. 205–306.
2. Carlo Gozzi (1720 – 1806), 1955. *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeyskogo teatra* [Chrestomathy about history of Western European Theater], 2nd ed., vol. 2, ch. 3. Moscow, pp. 587–632.
3. Puccini, G., 1980. Turandot: lyrical. drama of 3 acts 5 scenes [Score]. Lenin-grad: Muzyka, 448 p.
4. Tomashevskiy, N., 1989. Tales by Carlo Gozzi (1720 – 1806). *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre], Moscow: Pravda, pp. 3–10.
5. Shteynpress, B. S., Yampolsky, I. M., 1966. *Entsiklopedicheskiy muzykalnyy slovar* [Encyclopedic Music Dictionary], 2nd ed. Moscow, 632 p.
6. Busoni, F., 1918. Turandot: eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten [Score]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 149 S.
7. Hoffman, C., 2015. Figures. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 26–39.
8. Marelli, M. A., 2015. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“: Interview. Kultur und Freizeit rund um den See, 31 Juli, S. 8.
9. Schmitt, O., 2015. Leben durch die Liebe: Puccinis letzte Oper Turandot. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 22–25.
10. Schmitt, O., 2015. Wandlungen eines Märchens: von Turandocht zu Turandoch. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 56–59.
11. Weindel, M., Reithmüller, A. and Shin, H., 2000. Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto). Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 3, Sp. 1371–1401.

УДК 782.9:[784.67+78.085.4]

Александра Кузьмина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ

Кузьмина А. А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. Приводятся точки зрения современных музыковедов на феномен детской оперы. Рассматривается влияние факторов социокультурной среды, вызвавших