

На правах рукописи
УДК: 78.01

У Сянцзэ

**ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ В СВЕТЕ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ КОМПОЗИТОРА**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург, 2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Элькан Ольга Борисовна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»**

Защита состоится 30 июня в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://dissertation.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000925.html

Автореферат разослан « »

2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Имя Ферруччо Бузони (1866–1924) долгое время связывалось в России с его работой по редактированию наследия И. С. Баха, а также с карьерой блистательного виртуоза-пианиста. При этом то обстоятельство, что именно в Москве в 1890 году Бузони получил первую премию на конкурсе композиторов, организованном А. Г. Рубинштейном, оставалось до недавнего времени фактом биографии самого музыканта, не мотивируя научное сообщество к тщательному изучению его опусов.

Отчасти этому способствовало и отсутствие переводной литературы, позволяющей прикоснуться к творческой лаборатории композитора, а также нотных текстов. Однако на сегодняшний день именно талант Бузони-композитора все более привлекает внимание широкой общественности. Достаточно сказать, что в 2015 году в Будапеште состоялась премьера оперы «Доктор Фауст», а спустя пять лет – в 2020 году – премьера оперы «Арлекин, или Окна» была показана на сцене театра Геликон-опера в Москве.

Как свидетельствуют имеющие непосредственное отношение к постановке «Арлекина» участники творческого коллектива, лидером которого является Д. Бертман, именно сегодня эта опера Ф. Бузони звучит по-особенному современно. Российским музыкантам вторит и Г. М. Гатти, посвятивший свою работу сценическим произведениям композитора. Согласно позиции ученого, «о таком художнике, как Бузони, следует судить не только по тому, что он произвел в своем творчестве, но и по тому, что он дал другим художникам, по тому, что он инициировал и предвидел, по тому, что в его произведении стало, прямо или косвенно, художественной реальностью в следующем поколении»¹.

С этой точки зрения знаковыми для художественной реальности нынешнего, XXI века, стали такие инновации, предложенные Ф. Бузони, которые нашли свое воплощение:

- в аспекте методологии;
- в области теории музыки;
- в сфере исполнительского искусства;
- в пространстве музыкального театра;
- в становлении электронной музыки;
- в концепции ряда телевизионных шоу.

Наконец, в 2024 году будет 100 лет со дня смерти композитора, что обязывает уже сегодня приложить усилия для того, чтобы оценить его вклад в будущее по достоинству, либо подтвердив, либо опровергнув верность его творческих прозрений. Таким образом, обращение к созданным композитором творениям оказывается не только актуальным, но и весьма своевременным.

Степень разработанности темы исследования. В российском и зарубежном музыкознании имя Бузони привлекало весьма ограниченный круг лиц. Пер-

¹ *Gatti G. M. The stage-works of Ferruccio Busoni // The Musical Quarterly. Vol. XX. Issue 3. 1 July 1934. P. 62.*

вым и пока единственным до сего дня остается посвященное Бузони монографическое исследование Г. М. Когана «Ферруччо Бузони», вышедшее в печать в 1964 году и потом переиздававшееся². Позднее, в 1997 году, в центре внимания И. Б. Заславской оказалась эстетическая концепция Бузони³. В следующем, 1998 году, состоялась защита диссертационного исследования Х. А. Стрекаловской. Фокус внимания ученого был сфокусирован на постромантических диалогах, «участниками» которых стали Ф. Бузони, Г. Пфицнер, А. Шёнберг и Р. Вагнер⁴. Через 15 лет, в 2013 году, научное сообщество познакомилось с диссертационным исследованием М. В. Мельникова, сосредоточившим свой интерес на закономерностях пианистической концепции Бузони⁵. За год до защиты диссертации автор опубликовал статью, предложив перевод фрагментов из литературного наследия композитора⁶. Наконец, спустя еще 7 лет, в 2020 году, упоминание об эпистолярной Бузони обнаруживает себя в Вестнике Кемеровского государственного университета культуры и искусства. В это время выходит статья Б. Б. Бородин, в которой автор представил прежде не известные российской публике заметки Бузони из книги «О единстве музыки», переведенные на русский язык. Искусствовед продемонстрировал словесные портреты Л. ван Бетховена, Ф. Шопена и Ф. Листа⁷. В этом же году О. Молодцова рассматривает оперу Бузони «Доктор Фауст» в контексте времени ее создания⁸. Следующий, 2021 год, отмечен еще одной публикацией Б. Б. Бородин, в которой российский искусствовед продолжает знакомить читателей с переводом отдельных заметок из книги Ф. Бузони «О единстве музыки». Здесь же следует назвать и ряд статей, затрагивающих вопросы эстетики и оперного творчества Ф. Бузони, авторство которых принадлежит китайским исследователям, обучающимся в России⁹.

Зарубежная наука, проявляющая интерес к творчеству Ферруччо Бузони, столь же малочисленна. Из доступных нам работ одной из первых оказалась статья Г. М. Гатти, изданная в 1934 году. В ней автор делает акцент на специфических особенностях личности композитора, так или иначе заявивших о себе в его

² Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М., 1971.

³ Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1997.

⁴ Стрекаловская Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дис. ... канд. искусств. М., 1998.

⁵ Мельников М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони: «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: дис. ... канд. искусств. СПб., 2013.

⁶ Мельников М. В. Ферруччо Бузони. Из литературного наследия // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4..

⁷ Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к Цюрихским программам // Вестник КемГУКИ. 2020. № 53.

⁸ Молодцова О. Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 6.

⁹ См. в конце автореферата работы У Сянциэ.

сценических произведениях¹⁰. В 1967 году выходит в свет монография о Ф. Бузони Х. Х. Штуккеншмидта¹¹. В 1986 году в свободный доступ попадает исследование Р. Зоччи «Бузони и фортепиано»¹². В 2010 году Э. Э. Найт сосредоточивается на материалах, хранящихся в архиве Бузони, пытаясь ответить на вопрос о характерных приметах композиторского метода музыканта¹³. Косвенно эстетические принципы Бузони затрагиваются в диссертационной работе Ким Ми-Цзинь¹⁴. Весьма ценные наблюдения о личности художника демонстрирует в своем исследовании взаимоотношений Ф. Бузони и Я. Сибелиуса профессор Туринского университета Ф. Таммаро¹⁵. Таким образом, мы имеем основание утверждать, что на сегодняшний день работ, в которых оперное творчество Ф. Бузони рассматривалось под знаком эстетической концепции композитора, не существует.

Объект исследования: эстетические принципы Бузони.

Предмет исследования: воплощение эстетических принципов Бузони в его оперном творчестве.

Цель исследования – раскрыть целостный характер эстетических принципов Ф. Бузони, которые стали отражением его творческой судьбы и оказали непосредственное влияние на оперное наследие композитора. Для достижения обозначенной цели были поставлены **следующие задачи:**

1) воссоздать творческий портрет Ф. Бузони, облик которого складывается на пересечении музыкального, словесного и изобразительного видов искусства;

2) обозначить точки соприкосновения между музыкальной интерпретацией и переводом как категорией лингвистики (на примере творчества Ф. Бузони и В. Беньямина);

3) выявить специфические черты эстетической концепции Бузони, которые определяют включенность композитора в современный контекст музыкальной науки и искусства;

4) провести искусствоведческий анализ оперы Бузони «Выбор невесты» (“Die Brautwahl”, 1905–1912) как новой модели комической оперы;

¹⁰ *Gatti G. M.* The stage-works of Ferruccio Busoni. Указ. изд.

Специально оговорим, что ученый неоднократно цитирует в своей работе фрагменты монографического исследования о Бузони, написанного его другом Эдвардом Дж. Дентом, которое вышло в издательстве Oxford University Press. Однако в настоящее время это исследование оказалось для нас недоступным.

¹¹ *Stuckenschmid H. H.* Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europaeers. Zuerich, Atlantis Verlag, 1967.

¹² *Роберт Зоччи.* Бузони и фортепиано. Тасмания: Б. м., 1986. Т. 1. (на англ.).

¹³ *Эринн Э. Найт* «Как я сочиняю»: взгляды Ферруччо Бузони на новаторство, цитирование и сочинительский процесс // Журнал музыковедения. Университет Калифорнии, 2010. Т. 27. №. 2 (Весна). (на англ.).

¹⁴ *Ким Ми-Цзинь.* Сравнительный анализ музыкальных искажений в фортепианных парафразах оперы Бизе «Кармен» Кайхосру Сорабджи и Владимиром Горовицем: автореф. дис. ... д-ра муз. искусства (исполнительство). Дентон: Университет Сев. Техаса, 2014. (на англ.).

¹⁵ *Tammaro F.* Busoni and Sibelius // United Kingdom Sibelius Society Newsletter - Issue 79 (July 2016).

5) рассмотреть оперу Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» (“Arlecchino, oder Die Fenster”, 1913–1916) сквозь призму полифонии жанров;

6) исследовать оперу Ф. Бузони «Турандот» (“Turandot”, 1917) с позиции интерпретации как художественного метода;

7) изучить оперу Ф. Бузони «Доктор Фауст» (“Doktor Faust”, 1916–1924) под знаком философии и религии, как неотъемлемых составляющих музыкального содержания синтетического художественного целого.

Теоретико-методологический фундамент исследования закладывался в опоре на переводные издания творческого наследия Бузони. Речь идет о сборнике статей «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», который вышел в свет сначала в 1912 году, в издательстве А. Дидерихса¹⁶, а затем – в 1996 и 2021 годах. Подготовкой к публикации этой книги занималось книжное издательство «Лань» («Планета музыки»)¹⁷. Помимо этого, в своей работе мы опирались на материалы, размещенные на сайте «Наследие Бузони» в Staatsbibliothek zu Berlin (на немецком языке), куда вошла информация о находящейся в поместье Ферруччо Бузони коллекции рукописей, нотных изданий и книг, в том числе картин и портретов. Из числа российских ученых, способствующих решению ряда задач, поставленных в настоящей диссертационной работе, назовем Л. П. Казанцеву, чья исследовательская оптика сосредоточена на особом типе художника, который одинаково ярко заявил о себе в нескольких видах искусства¹⁸; Е. С. Андрееву, Н. Карпун и Ю. Чечикову, рассматривающих под разным углом зрения антиоперу Д. Лигети «Великий Мертвиарх»¹⁹; О. Б. Элькан²⁰, исследовавшую специфику музыкально-литературного синтеза в западноевропейской музыкальной культуре, в том числе в оперном жанре; П. С. Волкову, ставящую в центр своего научного интереса вопросы интерпретации и реинтерпретации²¹, Н. Ю. Кирееву,

¹⁶ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Санкт-Петербург, 1912.

¹⁷ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Санкт-Петербург, 2021.

¹⁸ Казанцева Л. П. «Он был в душе поэтом...» // Музыкальная жизнь. 1997. № 3; Н. П. Огарев – поэт и композитор (к вопросу о единстве творческой личности) // Язык и культура. Пятая Междунар. науч. конференция. Киев: Collegium, 1997. Т. IV. «Язык и художественное творчество»; Она же. Един в нескольких лицах // Проблема человека: мультидисциплинарный подход: Материалы науч. конференции / Ин-т микроэкономики, Ин-т человека РАН. М., 1998. Она же. Литературное и музыкальное творчество М. Кузмина (К вопросу о единстве творческой личности) // Искусство на рубеже веков: Материалы Междунар. науч. конференции. Ростов н/Д.: РГК, Изд-во «Гефест», 1999. Она же. Образно-художественный мир творчества М.К. Чюрлениса // Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений. Астрахань, 2016. Вып. 3. и др.

¹⁹ Андреева Е. С. Смех сквозь слезы: “Le Grand Macabre” Д. Лигети в контексте нового музыкального театра // Музыкальный театр: жанры и стили: сб. ст. по мат. интернет-конф. 22 марта – 30 апреля 2021 г. Саратов, 2021; Карпун Н. Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх» // Musicus. 2018. № 2 (апрель-июнь); Чечикова Ю. Макабр и эротика у Лигети: Эрос в опере Дьёрдя Лигети – Великий мертвиарх // Музыкальная жизнь. 2019. № 2.

²⁰ Элькан О. Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. Симферополь, 2020.

²¹ Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): дис. ... д-ра искусств. Саратов, 2010.

научная деятельность которой посвящена коммуникативно-аксиологическому аспекту музыкальной театрализации²², Л.А. Купец, работающую в жанре творческого портрета и осуществляющую аналитику оперного творчества²³, в том числе опыт изучения музыкального театра в пространстве межкультурной коммуникации У Лиян²⁴ и др.

Методы исследования основываются на теоретическом анализе отечественной и зарубежной литературы, который включает в себя создание литературного блока, необходимого для раскрытия темы. Помимо этого, в диссертационном исследовании используются такие общетеоретические методы, как анализ и синтез, сравнения, аналогии, интеграции. Наряду с обозначенными методами актуальными стали искусствоведческий (музыковедческий) анализ, основанный на принципе интертекстуальности и методах интерпретации и реинтерпретации.

Материал исследования включает в себя партитуры и видео/аудиозаписи опер Ф. Бузони «Выбор невесты»²⁵, «Арлекин, или Окна»²⁶, «Турандот»²⁷ и «Доктор Фауст»²⁸, фрагменты эпистолярного наследия, включающего в себя эссе, письма, теоретические работы и рисунки композитора.

Положения, выносимые на защиту.

1. Формируемые под знаком синтеза искусств эстетические принципы Ф. Бузони, провозглашенные композитором в теоретических работах, письмах и эссе, пронизывают все творческое наследие мастера. Постулируемые маэстро установки, отмеченные новаторством, со всей очевидностью просматриваются сегодня в русле:

- методологии современного искусствознания (актуализация смысла музыкального творения, что отвечает задачам духовного анализа музыки);
- теории и практики современного исполнительского искусства (реинтерпретативная стратегия);

²² Киреева Н. Ю. Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4(17). Она же. Музыкально-театральные представления XV–XVIII веков: прошлое и настоящее // Проблемы художественного творчества. Сб. ст. по материалам междунар. науч. чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. «Эпоха Петра I и преобразования в отечественной культуре и искусстве». Саратов, 2022 и др.

²³ Купец Л. А. Биографический профиль Шопена в России: взгляд из Петербурга конца XIX века // Музыка и музыковедение: диалоги со временем: сб. научн. ст. Ростов н/Д, 2019 и др.; Шинкаренко А. И., Купец Л. А. А. К. Глазунов в объективе современников: версия «Русской музыкальной газеты» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4 (32).

²⁴ У Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2022.

²⁵ Busoni F. Die Brautwahl: Musikalisch-Fantastische Komödie nach E. T. A. Hoffmann's Erzählung. Klavier-Auszug von Egon Petri. Berlin [1914].

²⁶ Busoni F. Arlecchino: Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge. Partitur. Leipzig [1918].

²⁷ Busoni F. Turandot: Eine chinesische Fabel nach Gozzi in zwei Akten. Klavierauszug von Philipp Jarnach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1918].

²⁸ Busoni F. Doctor Faust. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. Leipzig [1926].

– становления и развития современного музыкального театра (новая опера, иммерсивный театр);

– телевизионных шоу (реалити-шоу «Окна», «За стеклом»).

2. Отстаиваемый Ф. Бузони в его эстетической концепции синтез искусств выступает неотъемлемой частью жизни творца, когда занятия музыкой (исполнительство, композиция, дирижирование, преподавательская и редакторская деятельность) проходили параллельно словесному творчеству (эссе, стихотворения, письма, теоретические разработки) и упражнениям в изобразительном искусстве (шаржи, автопортреты, портреты, наброски костюмов и декораций). В целом установка на единство музыки, поэзии и живописи, пронизывающая его творческую деятельность, с наибольшей полнотой воплотилась в оперном жанре. Все это свидетельствует о том, что Бузони являет собой тип синтетической личности.

3. Несмотря на то, что в целом композиторское творчество Ф. Бузони по-прежнему остается в тени его исполнительского мастерства, а также редактирования наследия И. С. Баха, в своих произведениях, предназначенных для оперной сцены, Ф. Бузони демонстрирует безупречное чувство формы («Арлекин, или Окна»), единство стиля, отмеченного органичным взаимодействием юмора и утонченной лирики, гротеска и подлинного величия («Турандот»), умение создавать яркие и рельефные эпические образы («Доктор Фауст»), уникальное оркестровым письмо, обеспечивающее создание мистической атмосферы («Доктор Фауст»).

4. Оперные творения Ф. Бузони, вобравшие в себя все известные музыкальные формы и средства выразительности, демонстрируют глубокий философский подтекст, что отвечает намерению композитора вовлечь зрителя в нравственные перипетии героев.

5. Предложенные Ф. Бузони модели оперной драматургии, обобщая традиции западноевропейской музыки, проложили пути дальнейшего развития жанра.

Научная новизна исследования заключается, в первую очередь, в самой постановке проблемы.

Во-вторых, обусловливается введением в широкий научный обиход масштабного комплекса научных исследований, посвященных Ф. Бузони.

В-третьих, научная новизна диссертационного исследования определяется:

– воссозданием творческого портрета Ф. Бузони, который позиционируется в качестве синтетического типа личности;

– нахождением точек соприкосновения между музыкальной интерпретацией и переводом как категорией лингвистики на примере творчества Ф. Бузони и В. Беньямина;

– выявлением специфических черт эстетической концепции Ф. Бузони, определивших включенность композитора в современный контекст музыкальной науки и культуры в целом;

В-четвертых, комплексным искусствоведческим анализом опер Ф. Бузони:

– «Выбор невесты» как этапной модели комической оперы в творчестве композитора;

– «Арлекин, или Окна» в аспекте претворения глобальной жанровой полифонии;

– «Турандот» с позиции отмеченной рефлексивностью художественной формы, в которой соотношение между иронической комедией и философской притчей отличается подвижностью;

– «Доктор Фауст» под знаком философии и религии, реализуемых в рамках концепции единства музыкальных жанров, форм и выразительных средств.

Теоретическая значимость исследования определяется:

- заполнением лакунарности, связанной с оперным творчеством Бузони, что вносит вклад в историю западноевропейского музыкального театра;

- вкладом в эстетику музыки за счет ревизии эстетической концепции Ф. Бузони;

- воссозданием портрета художника синтетического типа;

- аналитикой опер Ф. Бузони «Турандот» и «Доктор Фауст», что создает прецедент для сравнительного анализа данных произведений: в первом случае – с одноименной оперой Дж. Пуччини, а также ее китайскими версиями – пекинской оперой «Турандот» и сычуаньской оперой «Китайская принцесса Турандот», во втором – с творениями Ш. Гуно (опера «Доктор Фауст»), Г. Берлиоза (драматическая легенда «Осуждение Фауста»), Ф. Листа («Фауст-симфония»), А. Шнитке (кантата «История доктора Иоганна Фауста») и др.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью использовать полученные материалы в вузовских курсах «История зарубежной музыки», «Музыкальная эстетика», «Музыкальный театр XX века», «Музыкальное содержание», «Основы оперной драматургии», «Основы оперной режиссуры». Диссертационные материалы будут полезны в работе оперного класса с певцами, дирижерами, режиссерами и сценографами.

Достоверность исследования обуславливается опорой на первоисточники, к которым мы относим письма, эссе, статьи Ф. Бузони, представленные в авторском переводе с немецкого, английского и итальянского языков;

– обращением к научно авторитетным российским и зарубежным публикациям, затрагивающим вопросы жизни и творчества Бузони, имеющим методологическую направленность;

– тщательным анализом четырех опер Ф. Бузони, соответствующим цели и задачам исследования.

Апробация результатов. Материалы диссертационного исследования обсуждались на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях (Санкт-Петербург, 2022 – «Музыкальная культура глазами молодых ученых»; Краснодар, 2021–2022 – III Всероссийская научно-практическая конференция с международ-

ным участием, II международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра»). Апробацией стали **10** статей по теме диссертации, из которых **5** опубликованы в журналах, рецензируемых ВАК.

Структура диссертации состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Списка литературы (166 наименований на русском, немецком, итальянском и английском языках) и двух Приложений (1. *Нотные примеры* – включает фрагменты четырех опер Ф. Бузони; 2. *Бузони глазами художников* – представляет репродукции портретов Ф. Бузони кисти У. Боччони и М. Оппенгеймера).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, освещается степень ее разработанности, раскрывается суть научной проблемы, обозначаются объект и предмет исследования, ставятся цели и задачи, определяются научная новизна, практическая и теоретическая значимость работы, закладывается методологический фундамент, формируется доказательная база достоверности выводов диссертационного исследования, артикулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава «**Эстетические принципы Ф. Бузони**» состоит из трех параграфов. В параграфе 1.1. *Творческий портрет Ф. Бузони* проводится мысль о том, что эстетические принципы Бузони во многом определялись характером личности музыканта, формирование которых проходило под знаком оттачиваемой во время гастролей природной наблюдательности, артистизма, пылливости ума, его лингвистической одаренности и т. п., чему благоприятствовало отсутствие органичного детской среде круга общения и досуга.

Отмечается, что постулируемый Бузони синтез искусств нашел свое воплощение не только в его музыкальных занятиях, словесных упражнениях (поэзия и проза) и изобразительной деятельности, но и в его творческом союзе с финской молодежью, для которой маэстро стал безоговорочным лидером. Речь идет о времени пребывания Бузони в Хельсинки, где в числе его знакомых оказались Ян Сибелиус, братья Армас и Ээро Ярнефельты и Адольф Пауль. Примечательно, что помимо Бузони и Сибелиуса серьезный интерес к музыкальным занятиям проявлял только Армас. Что же касается остальных «кучкистов», то его брат Ээро посвятил себя живописи, а Пауль – литературе.

В память о счастливом времени на финской земле Бузони впоследствии напишет сюиту “*Geharnischte Suite*” («Грозная сюита») ор. 34 (1895–1905 гг.). Сюита состоит из 4-х частей, каждая из которых предстает в качестве своеобразного музыкального портрета:

- I. “*Preludium*” («Прелюдия») – Яна Сибелиуса;
- II. “*Kriegstanz*” («Танец войны») – Адольфа Пауля;
- III. “*Grabdenkmal*” («Могильный памятник») – Армаса Ярнефельта;
- IV. “*Ansturm*” («Натиск») – Ээро Ярнефельта.

Фокусируя внимание на рисунках Бузони, которые представляют собой жанровые зарисовки, автопортреты, карикатуры и дружеские шаржи, соискатель

отмечает, что дар живописца угадывался также и в непревзойденном мастерстве Бузони-пианиста. По воспоминаниям его многочисленных поклонников, исполнение Бузони давало возможность ощутить многоплановость музыкальной фактуры, отчетливо сопоставить фон и рельеф, почувствовать переход от света к тени, а также пережить погружение в глубину и выход на поверхность. Все это позволяет квалифицировать Ферруччо Бузони как синтетический тип личности.

Параграф 1.2. *Ферруччо Бузони и Вальтер Беньямин* раскрывает специфику интерпретации музыки, которая обретает в теоретических работах Бузони статус перевода. Тот факт, что Ф. Бузони был полиглотом, изъясняясь на семи языках, делает перспективным рассмотрение перевода как музыкального и лингвистического феномена в опоре на труды В. Беньямина. Оправданность подобного шага обусловлена тем, что оба автора звучат в унисон, хотя один говорит о музыке, другой – о литературе. При этом как Бузони, так и Беньямин, популяризируя свое видение задач переводчика, создавали прецедент для подчас неприемлимой критики и жарких словесных баталий. Обозначенные каждым из авторов установки, которые они ставят перед своими собратьями по цеху, формулируются следующим образом:

- нотация – это лишь фундамент, на котором воздвигаются небесные чертоги Музыки²⁹;
- язык призван для того, чтобы переводить то, что является в принципе непереводаемым;
- сущностное предназначение языка, основанное на его внеутилитарном использовании, заключается в воплощении в нем смыслового, т. е. идеального начала;
- основная цель, к которой должен стремиться переводчик – дойти в языке перевода до чистого языка;
- абсолютная музыка – это форма, которой дарована свобода от накладываемых косной материей границ, это символ, служащий ее одухотворению.

Отстаивая свободу от сложившихся в искусствоведении и филологии норм и правил, которые оба мыслителя воспринимают в качестве оскорбительных для всякого художника запретов, Бузони демонстрирует свое неприятие традиции, лишенной соответствующего времени обновления, следующим образом. Например, в своей Камерной фантазии на тему оперы Бизе «Кармен» композитор использовал отличную от представленной в первоисточнике риторику, меняя характер заимствований. В итоге, пишет Ким Ми-Цзинь, «первоначальный музыкальный материал преобразовался во что-то, лишь отдаленно напоминающее Увертюру к IV акту, Арию Хозе с цветком, Хабанеру и заключительную сцену оригинала оперы»³⁰.

В целом, делая акцент на творчестве, связанном с преобразованием уже существующего музыкального материала, и признавая за ним ценность не мень-

²⁹ Здесь и далее косвенные цитаты представлены по: *Busoni F.* Цит. изд.; *Беньямин В.* Задача переводчика. URL: gulliverus.ru/beniamin-19.html.

³⁰ Подробнее по данному вопросу см.: *Ким Ми-Цзинь.* Указ. изд.

шую, чем за изобретением нового, Бузони и Беньямин предприняли колоссальные усилия для того, чтобы обозначить условия, способствующие состоятельности гармонизирующего диалога автора и его почитателя – зрителя, слушателя, читателя. Речь идет о приемах, обеспечивающих результативность процесса по одухотворению материальных знаков или иначе – воплощению духа в звучащую ткань слова и музыки.

В параграфе 1.3. *На перекрестке времен: из прошлого в будущее* выявляются такие эстетические принципы Бузони, которые получили воплощение в авторской концепции новой эстетики музыки, обуславливая современность Бузони и демонстрируя его вклад в музыкальную науку и искусство не только XX века, но и XXI века. Доказывается, что установка на творческое воссоздание первоисточника, который выступает в качестве предмета речи в диалоге автора оригинального текста и его исполнителя, независимо от того, имеется ли в виду словесное произведение или музыкальное, свидетельствует о вкладе Бузони в современную методологию гуманитарной науки и искусства. Речь идет о такой характерной для эпохи постмодернизма исследовательской стратегии, как реинтерпретация.

Выстраивая систему аргументации, соискатель обращается к личности К. Сорабджи. Этот британский композитор, одновременно заявивший о себе на писательском поприще, а также в сфере музыкальной журналистики, выступил продолжателем идей Бузони. Созданная Сорабджи концепция искажения базового музыкального текста посредством радикальной музыкальной трансформации превращает знакомые элементы в незнакомые. Неслучайно воплощение своей авторской концепции Сорабджи осуществил посредством Хабанеры, которую исполняет героиня оперы Бизе «Кармен». Как пишет Ким Ми-Цзинь, «Сорабджи превратил оригинал в подделку, изменяя и деформируя оригинальный материал»³¹.

Приметы другого эстетического принципа, напрямую связанного с поиском гармоничного соответствия рационального и иррационального, в том числе с мыслями о форме, которая предназначена для того, чтобы воплощать абсолютную музыку, обнаруживают себя в научных штудиях В. В. Медушевского. В частности, точки соприкосновения между интонационной стороной музыкальной формы и формы музыки, как ее понимал Бузони, выявляются посредством сопоставления отдельных положений эстетической концепции композитора и авторской позиции представителя современного российского искусствознания.

Другой принцип Бузони, который приобретает доминирующее значение в его эстетической концепции, отражая взгляды композитора на музыкальный театр, согласуется с некогда разрабатываемым Аристотелем принципом конгениальности. Образованное от двух латинских слов *con* (вместе) и *genius* (дух), это понятие отвечает противоположной кровному родству духовной близости, обусловленной сходным образом мыслей, единством идей, служа маркером взаимоотношений автора и зрителя. Имеется в виду категорический отказ Бузони от такого музыкального театра, посетив который зритель остается «самим собой».

³¹ Ким Ми-Цзинь. Указ. изд. С. 17.

Другими словами, искусство, взаимодействие с которым не приводит зрителя к духовному преображению расценивается композитором как бесполезное занятие. Предположительно, по этой же причине Бузони исключает возможность использовать музыку в ее иллюстративной функции: иллюстративность мало способствует внутренней работе духа, отвлекая разум на внешние эффекты.

Помимо этого, идеи Бузони во многом перекликаются с обнаруживающими себя в современном музыкальном театре феноменами, которые получили названия *нового музыкального театра* и *иммерсивного музыкального театра*. В первом случае речь идет о феномене, который, по мнению В. В. Тарнопольского, всякий раз предстает как результат очередной оперной реформы. Проводя параллель между новым музыкальным театром и индивидуальным жанровым проектом, российский искусствовед констатирует: в действительности, каждый образец нового музыкального театра демонстрирует «свою, присущую только данному сочинению иерархию всех разнородных элементов театра»³². В свою очередь, *иммерсивный музыкальный театр* выстраивается в опоре на доведенную до предела интерактивность зрителя и актеров. Как правило, подобным образом называют такие театральные постановки, в рамках которых зритель становится соучастником спектакля, нередко вступая во взаимодействие с актерами.

Для примера, демонстрирующего вклад маэстро в современный музыкальный театр, соискатель обращается к постановочным версиям оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» на сцене театра «Геликон-Опера» (Москва, 2022) и оперы Д. Лигети «Великий Мертвиарх» на сцене театра «Лисео» (Барселона, 2011), выявляя общность эстетических установок обоих композиторов. Вместе с тем, акцентируется внимание на сходстве приемов, воплощенных в опере «Арлекин, или Окна», и такими реалисти-шоу, как «За стеклом» (2001–2002) и «Окна» (2002–2005).

Вторая глава «**Оперное творчество Ф. Бузони**» включает в себя четыре параграфа. В параграфе 2.1. «*Выбор невесты*» как новая модель комической оперы внимание соискателя сосредоточено на поиске Бузони путей дальнейшего развития оперного искусства. Подчеркивается, что «Выбор невесты» – первая опера композитора, над которой он работал одновременно с изложением собственных эстетических взглядов. Ее сюжет, основой которого послужила одноименная повесть Э. Т. А. Гофмана, разворачивается в двух плоскостях: реальном и призрачно-ирреальном. Для каждого героя Бузони создает индивидуальный вокально-интонационный стиль. Распределение голосов в партиях оперных персонажей соответствует не только их психологической характеристике, но и стилистике изложения вокального материала. При этом эмоциональные истоки ряда персонажей ведут к операм Моцарта и Вагнера.

Для драматургии оперы «Выбор невесты», с одной стороны, характерно четкое деление на отдельные инструментальные и вокальные номера, имеющие, как правило, законченную музыкальную форму и зачастую носящие названия: “Manasse” («Манассия»), “Grausing Historie vom Münzjuden Lippold” («История

³² Тарнопольский В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4. С. 27.

монетного еврея Липпольда)), “Des geheimen Kanzleisekretärs Thusman unwahrscheinlicher Bericht” («Маловероятное сообщение секретного секретаря Тусмана») и др. Сюда же примыкают инструментальная сцена “Zelte”, балладные номера, рассказы, дуэт и, наконец, сцена в церкви, для которой Бузони разрабатывает новую, похожую на пассакалию, форму. Далее идут всевозможные танцы, чисто вокальные формы, нередко составляющие масштабные финалы, дуэты, квинтет и заключительный скерцо-квартет. В этом предвосхищаются принципы построения не только «Доктора Фауста» самого Бузони, но и написанных гораздо позже опер «Воццек» А. Берга (1925) и «Кардильяк» П. Хиндемита (1926, 1-я редакция). С другой стороны, опере все же свойственна некоторая тенденция к сквозному развитию: отсутствуют четкие границы окончания не только отдельных картин, но и более мелких музыкальных построений внутри части.

Музыкальный стиль оперы «Выбор невесты» отличает значительная эклектичность. Расслоение стилистики становится весьма заметным при сравнении двух первых действий. Если первый акт в большей степени выдержан в русле итальянских традиций, то во втором действии доминирующий характер приобретают венские интонации и, в частности, образность венского вальса. В русле сочетания различных жанров музыки прошлого в опере лежит и насыщенность партитуры заимствованным музыкальным материалом, причем используются как явные цитаты, так и скрытые. Такой подход для Бузони был принципиальным: в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» он писал о том, что для создания новой музыки необходимо извлечь квинтэссенцию из музыкальной культуры прошлого.

В музыкальной ткани оперы «Выбор невесты» ощущается значительная опора на три основных жанра – танец, марш и песню. Наиболее интересно эта триада трактуется в кульминации первой части 2-го действия – “Des geheimen Kanzleisekretärs Thusman unwahrscheinlicher Bericht”, которая состоит из вальса, обрамленного двумя маршами. В обоих маршах сцены ощущается внутреннее единство с маршем Россини из оперы «Моисей». Гармонический язык Бузони в опере «Выбор невесты» в полной мере отражает его эстетические взгляды. Здесь интересна интерпретация мажорных и минорных тональностей, которые композитор считал идентичными, что означало переход в сферу модального мышления.

Параграф 2.2. *Полифония жанров в опере «Арлекин»* посвящен исследованию взаимопроникновения различных музыкальных и театральных жанров в партитуре произведения. Отмечается, что ко времени создания оперы композитор увлекался одним из видов народного театра – театром марионеток, а после знакомства в Болонье с комедией конца XVII века, в которой предпринималась попытка воспроизвести комедию масок, замысел «Арлекина» вызрел окончательно. Как вспоминал позже сам Бузони, «мой «театральный каприз» родился из этих двух переживаний, из которых первое оказало значительное влияние на

поэтический текст, второе – на композицию»³³. Еще одним фактором, непосредственно повлиявшим на замысел будущей оперы, стало исполнение в доме Бузони в Берлине «Лунного Пьеро» Шёнберга под управлением автора. Главным персонажем этого произведения, написанного в технике *Sprechstimme*, был один из замаскированных персонажей *commedia dell'arte*, меланхоличный Пьеро из Бергамо. Утверждается, что слияние принципов двух театральных жанров – *commedia dell'arte* и кукольного театра с техникой распева текста, используемой Шёнбергом, уже на первом этапе работы над оперой «Арлекин» послужило основой литературного и музыкального замысла.

Жанр произведения определен композитором нехарактерным для вокально-сценической музыки термином «каприччио», что подчеркивает особенности нового произведения. Отмечается, что картины в партитуре этого одноактного сочинения, вопреки сложившимся традициям, обозначены немецким термином «*Satz*», типичным для обозначения частей в инструментальных и симфонических произведениях. Это свидетельствует о том, что матрицей оперы послужили приемы инструментальной музыки. Примечательно, что музыкальное единство тематического материала обеспечивает разделение отдельных сцен с помощью устных текстов: сплоченность здесь основывается не на действии, а на формальных категориях. Полученная таким образом структура включает – под прикрытием *commedia dell'arte* – элементы современной драматургии, освобожденной от условностей оперы XIX века.

Главный герой оперы, в отличие от всех других персонажей, не имеет собственной вокальной партии. На протяжении всего произведения у него либо речевая форма изложения, либо используются приемы *Sprechgesang*. Подобные средства звуковыразительности Бузони регулярно вводит и в партии других героев. Все это дает основание констатировать, в основе оперы «Арлекин», подобно опере «Волшебная флейта» Моцарта, обнаруживает себя зингшпиль, хотя и современного типа. Последний «доверяет» слову и диалогу не только ход действия, но и всегда двусмысленно-символические сообщения главного героя: обстоятельство, которое полностью согласуется с эстетическими представлениями Бузони о функции театра.

Музыкальная структура, реализованная в опере «Арлекин», в значительной степени отличается от формы, используемой в «Выборе невесты». Композитор отказался от многоактной композиции. Единственное действие оперы разбито на четыре картины, не разделяющиеся антрактами и начинающиеся *attacca*, что продолжает примененную ранее в опере «Выбор невесты» тенденцию к сквозному развитию.

Для музыкального языка оперы в целом характерен почти полный отказ от полифонии (за редкими исключениями), прозрачность звучания, запрет на оркестровые амальгамации³⁴, ритмическая беглость и строфическая форма фразы.

³³ *Busoni, F. Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti. Milan: Il Saggiatore, Saggi di arte e di letteratura, 1977. P. 182. (Перевод наш. – У. С.)*

³⁴ Подобный термин широко используется в металлургии и химии: амальгамой называется жидкий сплав ртути с другими металлами, а амальгамация является методом извлечения

Таким образом, модель оперы «Арлекин» сочетает в себе признаки нескольких музыкальных и театральных жанров. С одной стороны, утонченная форма театральной оперы “*Marionetten Tragödie*” (трагедия для марионеток): элементы *commedia dell’arte* и кукольного театра призваны не только развлекать, но также и беспокоить публику своей яростной сатирой на войну, человеческую природу, религию и оперные условности. С другой стороны, использование форм и приемов оперы-буффа в ее традиционном понимании способствует большей выразительности произведения.

При этом разговорный речитатив и приемы *Sprechstimme*, с обилием употребляемые всеми персонажами, смешанные с музыкальными речитативами, в опере «Арлекин» соединяют черты музыкальной комедии, итальянской комической оперы и оперы Моцарта. Подчеркивается, что форма произведения строится в опоре на принципы инструментальной музыки и, в частности, на сонатно-симфонический цикл, что выводит оперу на принципиально новый уровень музыкальной драматургии.

В параграфе 2.3. *Интерпретация как основной художественный метод оперы «Турандот»* основной акцент сделан на переосмыслении Бузони собственно оркестровой партитуры в музыкально-сценическую. Отмечается, что для понимания развития театральной эстетики Бузони это произведение имеет принципиальное значение. Сказочный сюжет, основанный на оркестровой Сюите и построенный по критериям «конденсации», закрытые номера и меняющееся соотношение между легкой иронической комедией и глубиной философской притчи отражают концепцию Бузони об опере в музыке как художественной форме, наделенной рефлексивностью.

Основой начального номера сюиты послужил первый акт сказки Гоцци. Этот музыкальный материал вошел в первую сцену 1-го действия. Оперу открывают два мотива: тема литавр из начала сюиты (в опере он исполняется гобоями, английским рожком, кларнетами и фаготами) и восходящая и нисходящая гаммы, которые в сюите появляется только с 55-го такта. Название I части сюиты “*Die Hinrichtung, Das Stadttor, Der Abschied*” («Казнь, городские ворота, отъезд») раскрывает драматургический замысел Бузони: два ее мотива являются лейтмотивом трагических событий и конкретного места действия. Так, первый мотив всегда характеризует казнь и возникает в связи с каким-либо угрожающим элементом (вступление к плачу № 2, 1 действие), попытка Альтоума задержать Калафа (№ 5, 1 действие). Второй мотив, олицетворяющий городские ворота, звучит при встрече Калафа и Барах или при появлении королевы-матери (обе сцены происходят перед городскими воротами). Марш и сцена оперы (№ 7, 2 действие) составляет почти полностью IV часть сюиты (марш “*Turandot*”).

В либретто оперы отчетливо выделяются четыре характеристики героини (жестокость, страсть, завуалированная красота и явная красота). Эти же элементы содержатся в сюите:

- жестокость: от трех тактов ц. 19 до ц. 22;

металлов из руд путём их растворения в ртути. В данном случае подразумевается отказ от смешения тембров, т.е. указание непосредственно на процесс, а не на конечный результат.

- страсть: от двух тактов ц. 22 до ц. 24 (этот раздел начинается с ритма, преобразующегося в тему Турандот; в опере Турандот раскрывает свою симпатию к чужеземному принцу в вокальной партии);
- завуалированная красота: ц. 24 – 26 (в соответствующем месте оперы, который точно соответствует в сюите с третьего такта до ц. 25, Турандот и Калаф поют дуэтом, причем, сначала их голоса звучат независимо друг от друга, по мере приближения к концу они становятся параллельными);
- явная красота: с ц. 26.

Отмечается, что в опере обе последние «картины характера» увеличены и тщательно проработаны благодаря сцене-загадке, за исключением объединяющей их мелодии; Песнь с хором и номер V сюиты значительно различаются по фактуре, как в инструментовке, так и в разработке мелодии. В то время как в сюите используются только флейта, труба, литавры, треугольник и арфа, а основная мелодия, по существу, исполняется попеременно флейтой и арфой, в опере добавлены гобой, валторна и струнные, а певец и хор поддерживают мелодическую линию. Фигурации шестнадцатыми у флейты и арфы, играющие важную роль в сюите, появляются в произведении лишь эпизодически.

Наблюдаются значительные изменения и в тональном плане сцены. В опере непрерывный модуляционный процесс порождает атмосферу беспокойства, отсутствующую в сюите. Все эти расхождения между оперой и сюитой восходят к драматургическому замыслу автора: музыка сюиты описывает только женственность Турандот, а музыка оперы предвосхищает ее эротичность.

Из четырех масок комедии дель арте в пьесе Гоцци, в опере Бузони отсутствует только Бригелла. Остальные маски не только сохраняют свои имена, но и предстают тремя самостоятельными персонажами, которым отведены важные драматургические функции в контексте произведения. В то время как в сюите музыкально охарактеризован только Труффальдино, в опере и Панталоне, и Тарталья представлены в певческой версии. Хотя оба являются министрами, их индивидуальность сразу обращает на себя внимание. Музыкальная характеристика Труффальдино основана на повторяющейся фразе в размере 3/4. Однако, если сравнить ее с двумя другими масками, то важность партии героя подчеркивается не только двумя ариями, но и тем, что элементы его вступительной арии вновь появляются во 2-м акте, когда Труффальдино возвращается на сцену (№ 4).

У Труффальдино оказывается много общего с Моноставом из «Волшебной флейты» Моцарта аналогично тому, как звук колокольчиков перед каждой загадкой демонстрирует связь с колокольчиками Папагено. Декламация двух его арий явно повторяет отдельные формы комической оперы, в числе которых ария Осмино в опере «Похищение из сераля» Моцарта. Подчеркивается, что, оживляя трех персонажей комедии дель арте, Бузони с большой ясностью показал изначальную итальянскую культурную составляющую, о чем свидетельствуют пассажи Панталоне и Тартальи и, прежде всего, фигура Труффальдино. В целом опера «Турандот» полностью соответствует идеальной типологии, предложенной оперной эстетикой Бузони.

Параграф 2.4. *Философия и религия как проявление искусства в опере «Доктор Фауст»* посвящен отражению этих категорий в музыкальной драматургии оперы. Отмечая, что «фаустовская проблема» интересовала Бузони с молодости, соискатель замечает: в отличие от других своих оперных произведений, композитор сделал теоретическое обоснование работы в «Наброске предисловия к партитуре “Доктора Фауста” с некоторыми размышлениями о возможностях оперы»³⁵. В обобщенном виде его можно представить следующим образом. Утверждается концепция единства музыки и вытекающее из этого отрицание различия ее по жанрам (церковный, театральный, камерный), формам (фуга, сонатная форма и др.), используемым средствам (человеческий голос, музыкальные инструменты и др.). Поэтому произведение может и должно вмещать в себя все музыкальные средства и формы, от простого песенного мотива до самого сложного контрапункта. Партитура оперы, полностью приспособившаяся к действию, должна представлять собой законченную музыкальную картину, в которой, за исключением всех иллюстративных элементов, найдут свое выражение только органические компоненты музыки.

Имеется четкое различие и разделение в антитезе с вагнеровской эстетикой музыкальной драмы между музыкальным произведением и устной драмой. Музыка должна отдавать предпочтение тем сюжетам, которые не могли бы существовать без ее помощи или не могли бы достичь своей выразительной полноты. Бузони считает, что все театральное представление должно максимально ускользнуть от реальности и переводить происходящее на сцене в статус невероятного, нереального.

Бузони приходит к необходимости исключить из произведения все ложные чувства, особенно в области любви. Поэтому им осуждается «без прощенья» любовный дуэт, который становится не только бесстыдным, но и фальшивым, а потому смешным. Вместе с этим Бузони убежден, что оперное либретто в том виде, как оно было задано старыми мастерами (Чимарозой, Моцартом, Россини), так называемая опера-концерт, составленная из речитативов и закрытых пьес, остается единственным и действенным средством решить проблему музыки в опере. Это позволяет музыке оставаться главной целью произведения. Обозначенные постулаты нашли отражение в музыкальной драматургии оперы «Доктор Фауст».

Ее структура весьма необычна. Открывают оперу *Symphonia. “Oster-, Vesper- und Frühlings-Keimen”* (Симфония. «Пасхальные, вечерние и весенние ростки»), две Прелюдии (*Vorspiel I; Vorspiel II*), отделенные от Симфонии большим стихотворным монологом “*Der Dichter an die Zuschauer*” («Поэт – зрителям»), и “*Intermezzo. Kapelle im Munster*” («Интермеццо. Часовня в Мюнстере»). Основное действие произведения разворачивается в разделе “*Hauptspiel*” («Основная игра»), включающем в себя три картинки (“*Bild*”) с подзаголовками: “*Erstes Bild. Der Herzogliche Park zu Parma*” («Первая картинка. Герцогский парк в Парме»); “*Zweites Bild. Schenke in Wittenberg*” («Вторая картинка. Таверна в Виттенберге»); “*Letztes Bild. Straße in Wittenberg*” («Последняя картинка. Улица

³⁵ См.: *Busoni F. Lo sguardo lieto. Milano: Il Saggiatore, 1977, pp. 116–130.*

в Виттенберге»). Каждая из них отражает основные этапы драматургического развития оперы. Но и этот блок оказывается разделенным “Symphonisches Intermezzo. Sarabande” («Симфоническое интермеццо. Сарабанда»), помещенном композитором между 1-й и 2-й картинами.

Соискатель приходит к выводу, что произведение основано на трехактной структуре. *Первый акт* (состоящий из симфонии и двух прелюдий) может быть назван «Пакт с дьяволом». *Второй акт*, состоящий из интермеццо и первой картины, можно озаглавить «Путь наверх – путь бедствия». Возможное название *Третьего акта*, который состоит из Симфонического интермеццо (Сарабанда), Второй сцены и Последней сцены – «Путешествие вниз». Результативность искусствоведческого анализа оперы «Доктор Фауст» Ф Бузони определяется установкой, согласно которой ее драматическая эффективность рождается не от умножения драматических эффектов, а от усиления единства между сценическим действием и музыкой. При этом возвращение к традиционной кукольной пьесе обусловлено для композитора тем, что ее формат не имеет ничего общего с органической драматической идеей, основанной на конфликте или логическом развитии повествования. Вместо этого Бузони предлагает свободное обрамление, в рамках которого можно без каких-либо затруднений следовать в любом направлении. Модернистская направленность оперы Бузони в равной степени запечатлена как в тематическом содержании либретто, так и в музыкальном наполнении партитуры.

В **Заключении** диссертации суммируются основные выводы работы, намечаются дальнейшие перспективы исследования и прогнозируется использование полученных результатов. Соискатель настаивает на том, что четыре оперы Бузони, написанные в зрелые годы его творчества и воплотившие в себе эстетические принципы композитора, можно рассматривать в качестве прецедентных текстов культуры для современного музыкального театра. Несмотря на то, что загадочное, непознанное и таинственное пребывает в операх Бузони в постоянном конфликте с реальным миром, все это, как ни парадоксально, отражает в себе реалии современности. Сквозь призму «сказочности», мифа, композитор словно препарировывает окружающую его действительность, проводя смелые аналогии и параллели. В операх Бузони, казалось бы, нет реальных персонажей, но за его главными героями стоит сам композитор, в чьи уста он вкладывает свое отношение к происходящим событиям.

Театральная концепция Бузони оказывается прямо противоположной реалистической опере. Классицистские формы он дополняет принципами сквозного развития, предложенными Вагнером и Пуччини. Интертекстуальность, лишь эпизодически применяемая композиторами XIX века, становится для Бузони одним из основных творческих методов. Переосмыслив речевые диалоги зингшпиля и приемы *Sprechstimme*, он вводит их в музыкальную часть своих опер как неотъемлемую составляющую драматургической концепции.

Гармонический язык Бузони, так шокировавший его современников, оказался близок композиторам XX века. Его эксперименты в области тональности

вплотную подошли к открытию серийной музыки. Бузони, взяв, с одной стороны, все лучшие достижения западноевропейской музыки XVIII–XIX века, с другой стороны, своим оперным творчеством смотрел в будущее нарочито грубыми проявлениями полиритмии и диссонанса, а также серийными опытами, во многом предвосхитив музыкальные театры Берга и Стравинского.

То обстоятельство, что творческое наследие Бузони остается мало изученным, дает основание утверждать следующее. Тех ученых, которые проявят интерес к творческой судьбе Бузони, ждут открытия во многих областях художественного творчества. Речь идет о таких направлениях науки и искусства, в которых синтетический тип личности Бузони наиболее успешно себя проявил: литература и живопись, публицистика и музыкальная теория, эстетика и методология. Достаточно сказать, что практически не известным остается огромное эпистолярное наследие композитора, а также наличие скромной информации о работе Бузони в России (в том числе Финляндии, как части Российской империи) и Московской консерватории. Представленное исследование является только началом осмысления творчества Данте Микеланджело Бенвенуто Ферруччо Бузони.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. У, Сянцзэ. Особенности композиции и музыкальных характеристик героев оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» / Сянцзэ У // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50. (0, 52 п. л.)

2. У, Сянцзэ. Ф. Бузони в России: к вопросу о московской премьере оперы «Арлекин, или окна» / Сянцзэ У // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2022. – № 1. – С. 135–142. (0, 29 п. л.)

3. У, Сянцзэ. Ферруччо Бузони и Вальтер Беньямин: задачи переводчика / Сянцзэ У // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 3. – С. 164–175. (0, 63 п. л.)

4. Wu, Xiangze. Musical Communication in the Aspect of Rhetorical Canon / Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – №. 2. – С. 146–158. (1 п. л. / 0,39 п. л.)

5. У, Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики / Сянцзэ У // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – №. 3. – С. 29–44. (1,85 п. л.)

Публикации в других научных изданиях:

6. У, Сянцзэ. Эстетические и творческие принципы Ф. Бузони / Сянцзэ У // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сб. научн. ст. по мат. III Всерос. научно-практич. конф. с междунар. участ. 29 октября 2021 г. – Краснодар: КГИК, 2021. – С. 201–204. (0, 17 п. л.)

7. У, Сянцзэ. Бузони – художник: к вопросу о синестетичности музыкального художественного сознания композитора / Сянцзэ У // Вопросы музыкальной синестетики : история, теория, практика : сб. науч. ст. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2022. – Вып. 4. – С. 217–225. (0, 46 п. л.)

8. У, Сянцзэ. Опера / Сянцзэ У // У разрыва: сб. мат. Второй международной. научно.-практической. конференции. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра»; г. Краснодар, 24 июня 2021 г. – Краснодар: изд. Магарин О. Г., 2021. – С. 156–159. (0, 29 п. л.)

9. У, Сянцзэ. Ф. Бузони и его опера «Арлекин, или окна» в контексте современной социокультурной ситуации // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. научн. тр. / Ред.-сост. Н. И. Вербя, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2022. – С. 76–80. (0, 17 п. л.)

10. У, Сянцзэ. Творчество как целостный текст: к вопросу об эпистолярном наследии Ф. Бузони // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре : сб. научн. ст. по мат. Международной научно-практической конференции, 11 ноября 2022 г. / ред. кол.: С. С. Зенгин, Н. А. Гангур, Т. В. Сорокина [и др.]. – Краснодар : КГИК, 2022. – С. 228–237. (0, 52 п. л.)