

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

У Сянцзэ

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

специальность: 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доктор философских наук,
профессор
Волкова Полина Станиславовна

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Эстетические принципы Ф. Бузони	13
1.1 Творческий портрет Ф. Бузони.....	15
1.2 Ферруччо Бузони и Вальтер Беньямин.....	37
1.3 На перекрестке времен: из прошлого в будущее.....	57
Глава 2. Оперное творчество Ф. Бузони	86
2.1 «Выбор невесты» как новая модель комической оперы.....	86
2.2 Полифония жанров в опере «Арлекин».....	106
2.3 Интерпретация как основной художественный метод оперы «Турандот».....	124
2.4 Философия и религия как проявление искусства в опере «Доктор Фауст».....	143
Заключение	170
Список литературы	177
Приложение 1. Нотные примеры	197
Приложение 2. Ф. Бузони глазами художников	227

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Имя Ферруччо Бузони 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» [Gatti: 1934, p. 268].

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. Первым и пока единственным до сего дня остается посвященное Бузони монографическое исследование Г. М. Когана «Ферруччо Бузони», вышедшее в печать в 1964 году и потом переиздававшееся [Коган: 1971]. Позднее, в 1997 году, в центре внимания И. Б. Заславской оказалась эстетическая концепция Бузони [Заславская: 1997]. 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. Шенберг и Р. Вагнер [Стрекаловская: 1998]. Через 15 лет, в 2013 году, научное сообщество познакомилось с диссертационным исследованием М. В. Мельникова, сосредоточившим свой интерес на закономерностях пианистической концепции Бузони [Мельников: 2013]. За год до защиты диссертации автор опубликовал статью, предложив перевод фрагментов из литературного наследия композитора [Мельников: 2012, с. 154–159]. Наконец, спустя еще 7 лет, в 2020 году, упоминание об эпистолярности Бузони обнаруживает себя в Вестнике Кемеровского государственного университета культуры и искусства. В это время

выходит статья Б. Б. Бородина, 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. Листа [Бородин: 2020, с. 29–42]. В этом же году О. Молодцова рассматривает оперу Бузони «Доктор Фауст» в контексте времени ее создания [Молодцова: 2020, с. 329–336]. Следующий, 2021 год, отмечен еще одной публикацией Б. Б. Бородина, в которой российский искусствовед продолжает знакомить читателей с переводом отдельных заметок из книги Ф. Бузони «О единстве музыки» [Бородин: 2021]. Здесь же следует назвать и ряд статей, затрагивающих вопросы эстетики и оперного творчества Ф. Бузони, авторство которых принадлежит китайским исследователям, обучающимся в России [У Сянцзэ: 2021, с. 41–50; 2021, с. 201–204; Чжэн Сюйцзинь: 2019, с. 155–156].

Зарубежная наука, проявляющая интерес к творчеству Ферруччо Бузони, столь же малочисленна. Из доступных нам работ одной из первых оказалась статья Г. М. Гатти (G. M. Gatti), изданная в 1934 году. В ней автор делает акцент на специфических особенностях личности композитора, так или иначе заявивших о себе в его сценических произведениях [Gatti: 1934, p. 267–277]. В 1967 году выходит в свет монография о Ф. Бузони Х. Х. Штуккеншмидта [Stuckenschmid: 1967]. В 1986 году в свободный доступ попадает исследование Р. Зоччи «Бузони и фортепиано» (“Busoni and the piano”) [Zocchi: 1986]. В 2010 году Э. Э. Найт сосредоточивается на материалах, хранящихся в архиве Бузони, пытаясь ответить на вопрос о характерных приметах композиторского метода музыканта [Knyt: 2010, p. 224–264]. Косвенно эстетические принципы Бузони затрагивается в диссертационной работе Ким Ми-Цзинь (Kim Mi-Jin) [Kim: 2014]. Весьма ценные наблюдения о личности художника демонстрирует в своем исследовании взаимоотношений Ф. Бузони и Я. Сибелиуса профессор Туринского университета Ф. Таммаро [Tammaro: 2016, p. 16–28]. Таким образом, мы имеем основание утвер-

ждать, что на сегодняшний день работ, в которых оперное творчество Ф. Бузони рассматривалось под знаком эстетической концепции композитора, не существует.

Объект исследования: эстетические принципы Ф. Бузони.

Предмет исследования: воплощение эстетических принципов Ф. 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;

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. Дидерихса (перевод с немецкого В. Коломийцова) [Бузони: 1912], а затем – в 1996 и 2021 годах. Подготовкой к публикации этой книги занималось книжное издательство «Лань» («Планета музыки») [Бузони: 2021]. Помимо этого, в своей работе мы опирались на материалы, размещенные на сайте «Наследие Бузони» в Staatsbibliothek zu Berlin (*нем.*: Государственная библиотека Берлина), 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 искусства [Казанцева: 1997, с. 40–42; 1997, с. 56–62; 1998, с. 102–104; 1999, с. 265–269; 2016, с. 120–142]; Е. С. Андрееву [Андреева: 2021, с. 5–14], Н. А. Карпун [Карпун: 2018, с. 39–45] и Ю. Чечикову [Чечикова: 2019, с. 96–99], рассматривающих под разным углом зрения антиоперу Д. Лигети «Великий Мертвиарх»; П. С. Волкову, ставящую в центр своего научного интереса вопросы интерпретации и реинтерпретации [Волкова: 2010], О. Б. Элькан, фокусирующую свой научный интерес на специфике музыкально-литературного синтеза в западноевропейской музыкальной культуре, в том числе в оперном жанре [Элькан: 2020]; Н. Ю. Кирееву, научная деятельность которой посвящена коммуникативно-аксиологическому аспекту музыкальной театрализации [Киреева: 2014, с. 122–127]; Л. А. Купец, работающую в жанре творческого портрета и осуществляющую аналитику оперного творчества [Купец: 2019, с. 346–358; 202, с. 120–132; 2022, с. 19–32].

Не менее полезным оказался опыт изучения музыкального театра в пространстве межкультурной коммуникации, представленный в диссертационном исследовании У Лиян [У Лиян: 2022] 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» [Busoni: 1914], «Арлекин, или Окна» [Busoni: 1918], «Турандот» [Busoni: 1918] и «Доктор Фауст» [Busoni: 1926], 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);
- 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, обуславливается 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 международным 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, Заключение, 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).

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Ф. БУЗОНИ

Прежде, чем мы приступим к наброскам творческого портрета композитора, обобщению его эстетических принципов, а также выявлению в них характерных для современного музыкального искусства установок, обратим внимание на три основополагающих для нашей работы момента.

1. Несмотря на то, что в настоящее время творчество Ф. Бузони начинает привлекать к себе интерес со стороны российских и зарубежных исследователей, который во многом связан с новаторскими тенденциями, обнаруживаемыми не только в его теоретических трактатах, но и в произведениях его собственного сочинения¹, литература о Бузони на русском языке «немногочисленна и освещает далеко не все стороны его деятельности» [Заславская: 2019, с. 3]. Поскольку со времени написания этих строк мало что изменилось, значительное количество материалов, используемых в данной главе, мы вынуждены были добывать посредством перевода, шероховатости которого будут неизбежны в силу отсутствия у нас специального филологического образования, за что мы заранее приносим извинения.

2. Все более погружаясь в историю жизни и творческой судьбы Ферруччо Бузони, мы считаем вполне оправданной мысль Гвидо М. Гатти, который утверждает следующее. «Всегда бесполезно брать одно из многообразных занятий художника и рассматривать его отдельно от других, ибо в конце концов все они составляют единую деятельность, и все тесно связаны с его личностью. С Ферруччо Бузони эта задача казалась более чем бесполезной. Своеобразная множественность его духовной деятельности сама по себе является характерной чертой его творческой личности, и для полного

¹ Как пишет И. Б. Заславская, «отечественному музыковедению совершенно необходимо увидеть те истоки, которые питали новации музыки нашего современника, оценить индивидуальность его поисков, отличие его идей от других течений в музыкальном искусстве рубежа веков и, наоборот, вписывая его в контекст современной музыки, увидеть параллелизмы с другими, более известными явлениями в истории музыки XX века» [Заславская: 2019, с. 3].

понимания какой-либо одной необходимо рассмотрение всех их» [Gatti: 1934, с. 267].

3. В одном из своих фрагментов книги «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Ф. Бузони проводит мысль о том, что занимаемые его идеи, являющие собой «результат убеждений, которые долго сохранялись и медленно созревали» [Busoni: 1911, интернет-ресурс], не могут быть до конца высказаны, что, в принципе, и невозможно. По словам Г. М. Гатти, сложившееся положение дел вполне оправдано, поскольку такой беспокойный и серьезный художник, как Бузони, мучимый поиском внутренней гармонии между мыслью и чувством, столь необходимой для подлинного творчества, «...сам не даст нам последнего слова, а должен чаще довольствоваться тем, что дает нам острые намеки и указания, богатые смыслом» [Gatti: 1934, с. 268].

В итоге, отдавая себе отчет в том, что «проблема первой величины формулируется с кажущейся простотой, не давая ключа к ее окончательному решению; ибо проблема не может быть решена в течение нескольких поколений – если вообще может быть решена» [Busoni: 1911, интернет-ресурс], мы выстраивали свой диалог с композитором исключительно гипотетически, полагаясь на собственное видение поставленных Бузони вопросов и в опоре на свой опыт их предполагаемого решения.

Отмеченная установка нам представляется особенно близкой, поскольку и в научных трактатах, и в музыкальном театре композитор стремился не столько к передаче той или иной конкретной информации, сколько к пробуждению в своих собеседниках и зрителях потребности включиться в происходящее с полной самоотдачей. Дело в том, что подобный опыт был заложен в китайском языке времен Конфуция, когда произносимое слово было призвано вовлечь собеседника в совместный поиск истины, исключая возможность ее однозначной передачи. Думается, именно поэтому Конфуций не оставил никаких письменных свидетельств своих мыслей, и именно

поэтому была predetermined последующая реформа языка, без чего трудно было сделать нацию более управляемой².

По сути, все три обозначенных момента могут рассматриваться в качестве базовых для нашего исследования положений.

1.1 Творческий портрет Ф. Бузони (1866–1924)

Ферруччо Бузони родился в Тоскане в 1866 году в семье немецкой пианистки и итальянского кларнетиста. Ему было всего семь лет, когда он дал свое первое публичное выступление. Спустя некоторое время он покорила публику, заполняющую ради него концертные залы в Вене, Лондоне, Париже и Нью-Йорке, получив широкую известность в качестве пианиста-виртуоза. «Выступления Бузони были крупными общественными событиями», – констатирует Т. Эртельт, глава Staatliche Institut für Musikforschung (Государственный институт музыкальных исследований) в Берлине. – «Его мать собрала все рецензии и газетные статьи о своем сыне, которые смогла найти. Папка все еще существует – гигантская компиляция!» [Эртельт: 1989, р. 98]. К 28 годам Бузони становится и признанным педагогом. К 1894 году, когда Бузони поселился в Берлине, он создал для себя значительный круг общения, с которым поддерживал связь посредством переписки.

Как свидетельствует М. Гордиенко, поскольку возможность обмениваться с друзьями мыслями о музыке всегда стояла на первом месте в жизни Бузони, его переписка фокусируется на конкретных вопросах, которые

² В. В. Налимов характеризует эту особенность китайского языка с позиции «про-воцирующего стиля». Подробнее по данному вопросу см.: [Налимов, Дрогалина: 1995, с. 33].

представляют для него жгучий интерес. Подобное положение дел обусловлено, по мнению искусствоведа, тем, что Бузони вел перипатетический³ образ жизни, который не оставлял ему возможности поддерживать глубокие дружеские отношения ввиду нехватки времени.

Изучая биографию Ф. Бузони, трудно отделаться от мысли, что сама судьба расставила необходимые метки на творческом пути композитора. Так, еще будучи ребенком, он вместе с родителями колесил по Италии, ведя жизнь бродячего артиста, а впоследствии его юность проходила в отелях, которые становились на время его пристанищем практически в каждом европейском городе [Таммаго: 2016, с. 24]. Как признавался Сибелиус, с которым Бузони поддерживал добрые отношения, «впервые его соприкосновение с природой произошло именно в Финляндии» [там же]. Не случайно поэтому на ранних этапах своего знакомства с финским композитором Бузони был очень удивлен той огромной пользой, которую Сибелиус смог извлечь из общения с флорой и фауной.

Думается, что этот образ жизни, который Бузони вынужден был вести ввиду нестабильного благосостояния семьи, глава которой – Фердинандо Бузони – не умел обращаться с деньгами, наложил на него отпечаток, что позднее проявилось в особом, отмеченном глубокой театральностью артистизме композитора. Последний давал о себе знать даже тогда, когда речь шла о сольных концертах. В частности, один из присутствующих на концерте Бузони слушателей так отозвался о его исполнении: «Бузони сыграл сонату [Бетховена] си-мажор (соч. 106). Я буду хранить память об этом *спектакле* всю свою жизнь (Курсив наш. – У Сянциэ). Никогда еще могущество

³ Прилагательное перипатетический берет свое начало от созданного Аристотелем Ликия, который существовал под названием Перипата (от греч. *peripateo* – прохаживаюсь, *peripatetikos* – прогуливающийся). Другими словами, в основанной античным мыслителем философской школе было принято читать лекции во время совместных пеших прогулок слушателей и их наставника [Лебедев А. В.: 2010]. Возможно, уместность данного термина в отношении Бузони объясняется тем, что переписка – это единственный вид общения, который ему был доступен во время бесконечных гастрольных поездок.

и величие Человечества не казались более очевидными и убедительными» [цит. по: Tammaro: 2016, с. 24].

Весьма показательно и то, что Бизони нередко сравнивают с персонажами его опер. В частности, проводится параллель между маэстро и его Фаустом. И действительно, разве его невероятный профиль не говорит нам о том, что он и есть тот самый герой, но не дряхлый, отягощенный знанием, а предстающий во всей своей красоте зрелого, полного сил мужчины, которого внезапно переместили из его кабинет на эстраду, где все ему подвластно? [Ферруччо Бизони: интернет-ресурс].

Аналогичным образом Г. М. Гатти считает возможным утверждать, что нежелание обмениваться мыслями о «Фаусте» с кем бы то ни было, связывалось у Бизони с опасением, что все увидят в этом персонаже его самого. «Он (Бизони) вполне справедливо чувствовал, – пишет Гатти, – что если другие постигнут «Доктора Фауста», то они узнают о нем все, и что он окажется беззащитным перед ними, лишенным того оружия иронии, которым он привык защищаться от других» [Gatti: 1934, p. 274].

Более того, слова, помещенные в Прологе «Фауста», искусствоведы считают своего рода словесным автопортретом самого композитора. Маэстро рисовал себя не без гордости, акцентируя внимание на несущих на себе печать внутреннего дуализма противоречивых чертах, чтобы сделать внутренний дуализм более драматичным⁴. Пожалуй, именно поэтому о его планах, вынашиваемых более 30 лет, знала только супруга, с которой он делился сокровенным [Gatti: 1934, p. 274]. Тот же Гатти называет *alter ego* Бизони героя другой его оперы, в центре которой – Арлекин. Об этом упоминает и Хелена Распе: «Написав пианистке Маргарет Клинкерфус, Бизони об-

⁴ «...упрямый и одинокий ум, глубоко образованный, способный взломать двери Ада, чрезвычайно двусмысленный, слабый человек, но сильный борец, которого то тут, то там влекут сомнения. Хозяин мысли, раб инстинкта, вникающий во все проблемы, но не находящий решения...» [Busoni: 1926, p. 6].

суждает критику едкого тона своей оперы. Внимательный слушатель наверняка заметил бы, что Арлекин и композитор говорят в один голос» [Raspe: 2016, URL].

Выскажем предположение, что полное имя Бузони Данте Микеланджело Бенвенуто Ферруччо также может рассматриваться своего рода знаком масштаба его творческого дарования. Достаточно обозначить ассоциации, которые вызывают эти перечисления:

Данте Алигьери (1265–1321) – итальянский мыслитель, богослов, поэт, политический деятель, воплотивший в своей «Божественной комедии» синтез культуры позднего Средневековья;

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – итальянский поэт, скульптор, архитектор, художник, мыслитель.

Бенвенуто Челлини (1500–1571) – итальянский скульптор, ювелирных дел мастер, живописец, музыкант, профессиональный воин, представитель «Флорентийской школы», который был причастен к так называемому флорентийскому неоплатонизму, демонстрируя знания многих эзотерических практик, характерных для эпохи Ренессанса. В их числе:

- имагинативная магия (магия воображения);
- мистические религиозные видения;
- коллективные призывания духов [Бенвенуто Челлини: <https://ru.wikipedia.org/>].

Тот факт, что все три титана связаны с эпохой Ренессанса, также видится не случайным. Дело в том, что Бузони со всей очевидностью являет собой человека возрожденческого типа не только по роду своих занятий, которые представляют собой (как это упоминалось ранее):

- исполнительство;
- дирижирование;
- композицию;
- педагогическую деятельность;
- литературное и изобразительное творчество;

- владение семью языками.

В данном контексте особое значение имеет тот вклад, который Ф. Бузони внес в мировую музыкальную культуру. Возрождая старые формы, маэстро вложил в них новый смысл, суть которого раскрывается в теоретических трактатах Бузони.

Не менее интересным видится и факт дружбы Бузони с Сибелиусом, относительно которой Ферруччо Таммаро высказался как о взаимодополняющей⁵. По мысли ученого, «дружба между двумя коллегами была «примирением противоположностей», слиянием «расходящихся симпатий» [Tammaro: 2016, с. 25]. Речь идет о преодолении оппозиции между чувством, которое связывалось с именем Сибелиуса, и умом, знаком которого выступал Бузони. Выскажем предположение, что именно такого рода приятельские отношения являли собой эхо шумановских Эвсебия и Флорестана. Неслучайно в юности Бузони испытывал искреннюю симпатию к исполненной лиризма и меланхолии музыке Р. Шумана⁶.

Это тем более оправдано, что оба композитора не только проявили свою одаренность в разных видах творчества, но и побывали в разное время в Москве, знакомство с которой для обоих оказалось незабываемым. В частности, известно, например, что Шуман написал несколько поэтических произведений, связанных с историей Москвы.

Предлагаем одно из них в переводе Л. Озерова. Речь идет о поэме «Колокол Ивана Великого». Отправляя ее своему тестю Фридриху Вику, Шуман писал: «Вот поэтический привет из Москвы, который лично я вам не решился бы вручить. Это – скрытая музыка! Но для музыкальной компози-

⁵ Подробнее по данному вопросу см.: [Tammaro: 2016, с. 16–28].

⁶ На наш взгляд, тот обстоятельство, что впоследствии Бузони охладел к Шуману, опять-таки связан с непреодоленной в творчестве композитора-романтика двойственностью ума и чувства. Как писал Г. М. Гатти, «мечтой Бузони, который чувствовал сосуществование в своей душе демонического Гёте и серафического Моцарта, было найти в «Докторе Фаусте» неизвестную величину этого уравнения» [Gatti: 1934, p. 276].

ции у меня не было ни времени, ни спокойствия» [Рахманова: интернет-ресурс]⁷. Помимо этого, аналогично тому, как в опере «Доктор Фауст» Бизони присутствует «след» романа Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», опубликованного в 1900 году в журнале «Мир Божий»⁸, так и вокальная музыка Р. Шумана хранит о себе память о трагически ушедшей из жизни юной поэтессе Елизавете Кульман⁹.

Удивительно, что и сегодня имена Бизони и Шумана оказываются рядоположенными, хотя и по другому поводу. В процессе изучения цюрихских программ композитора Б. Б. Бородин приходит к мысли о том, что «получившееся целое правомерно определить шумановским заголовком – “Bunte Blätter” («Пестрые листки»)», поскольку «сюда входят статьи, эссе, воспоминания, рецензии, предисловия, послесловия, открытые письма,

7

Колокол Ивана Великого

В Москве, великом городе России,
О колоколе сочинили сагу.
Таком огромном и таком тяжелом,
Что, падая на землю, потянул он
Тот купол, на котором сам держался.
До сей поры покоится он здесь
Из года в год садится глубже в землю.
О нем народ легенд сложил немало...
Гласит одна из них о том, что мастер,
Работавший над колоколом этим,...
Был наделен чудеснейшим умением,
Но с колоколом приключилось горе...
Есть и другие саги, говорят.
Услышал царь об этом великане,
Покоящимся до сих пор в Кремле,
И говорит: «Хочу его я видеть!»
И добавляет: «Мастера стремленье,
Создавшего громадину такую,
Благословить нам должно...
Не скажу я

Успешным будет дело или нет,
Но вытащить пришла пора не свет
Тот колокол – он долго спал в земле,
Пусть мир на это диво поглядит...»
Царь повелел и – надо начинать:
Что быть должно, того не миновать.
Не малодушничать, скорей за дело!
И вот уже работа закипела.
Его, раба, поверженного наземь, –
Освободить, на место водворить...!
Как малые ручьи стремятся к морю,
К Кремлю стремятся улицы Москвы.
Среди соборов, на высоком месте
Стоит он, колокол... и не звонит,
И в поднебесной выси не парит...
Но в праздники, когда колокола
Звонят, когда его меньшие братья
Поют хвалу сверкающему дню,
Он отвечает трогательным звоном,
Что так похож на тихую молитву...

⁸ Подробнее данный вопрос будет затронут во Второй главе настоящего исследования (параграф 2.4).

⁹ См. вокальный цикл Р. Шумана «Семь песен Элизабет Кульман. На память о поэтессе».

фрагменты частной переписки, полемические высказывания, афоризмы, драматические сценки...» [Бородин: 2020, с. 31].

Возвращаясь к творческому портрету Ферруччо Бузони, специально подчеркнем, что столь важный для художественного наследия композитора синтез музыки, слова и живописи стал крепким фундаментом для образованной в Финляндии «могучей кучки», лидером которой бы признан Бузони. В число ее участников, помимо маэстро и Сибелиуса, вошли Адольф Пауль, а также братья Армас Ярнефельт и Ээро Ярнефельт. Знаменательно, что среди «лесковитов»¹⁰ только Армас был на 3 года моложе Бузони, все же остальные члены «могучей кучки» или как их еще называли «финской пятерки», пусть и не на много, но оказались старше своего наставника. При этом лишь Армас проявлял серьезный интерес к музыкальным занятиям. Что же касается остальных «кучкистов», то его брат Ээро посвятил себя живописи, а Пауль – литературе.

В одном из писем Сибелиуса, адресованном Бузони, встречаем такие строки: «Над моим столом висит Ваш портрет Ээро, и когда я получил Ваше очень приветственное письмо, мне показалось, что он, наконец, заговорил. Несмотря на то, что молчание длилось вот уже столько лет, портрет всегда побуждал меня работать [...] Я так горжусь тем интересом, который Вы проявляете ко мне!» [Таммаго: 2016, р. 17]. В память о счастливом времяпрепровождении Бузони впоследствии написал “Geharnischte Suite” («Грозная сюита») ор. 34¹¹ (чаще встречающуюся в публикациях, посвященных Бузони, под номером 34а), посвятив ее своим приятелям. В итоге “Preludium” («Прелюдия») стала своеобразным музыкальным портретом Сибелиуса,

¹⁰ «Леско» – прозвище собаки, которую Бузони привез с собой в Финляндию.

¹¹ Время написания сюиты датируется 1985 годом. В 1903 году данное произведение было переработано. Окончательная редакция была сделана в 1905 году. Столь кропотливая работа свидетельствует об особом отношении Ф. Бузони к этому произведению.

“Kriegstanz” («Танец войны») – Адольфа Пауля, “Grabdenkmal” («Могильный памятник») – Армаса Ярнефельта, “Ansturm” («Натиск») – Ээро Ярнефельта.

В данном контексте нельзя не обратить внимание на то, что и сам Бузони с одинаковой виртуозностью владел не только музыкальным видом искусства, но также словесным (поэзия и проза), и изобразительным. В частности, музыка в его творчестве была представлена:

- исполнительским искусством;
- редакторской работой¹²;
- композиторским творчеством;
- дирижированием;
- преподавательской деятельностью, которая проходила в престижных вузах Берлина, Бостона, Гельсингфорса, Москвы, США, Хельсинки¹³.

Что же касается искусства слова, то наряду с теоретическими работами, посвященными его новой музыкальной эстетике, Бузони известен обширной перепиской (весьма показательным будет количество личных писем, написанных жене Бузони Герде – 800 (!) штук), в том числе так называемыми путевыми заметками. По свидетельству очевидцев, во время гастрольных поездок по миру Бузони нередко заполнял до десяти страниц гостиничного блокнота за один раз, причем, подчас его наблюдения были исполнены едкого сарказма.

Помимо этого, Бузони не чуждо было и поэтическое творчество. В данном контексте достаточно вспомнить, что все либретто к своим операм

¹² По поводу колоссальной редакторской работы, связанной с именем И.-С. Баха, существует анекдот, рассказанный учеником Ф. Бузони Э. Петри. Его суть заключается в том, что жену Бузони неоднократно ошибочно представляли, как «миссис Бах-Бузони» [Кнут: 2010, р. 224]. Комментируя этот курьез, Э. Э. Найт пишет: «Факт или вымысел, но эта социальная оплошность иллюстрирует, насколько тесно имя Бузони связано с именами композиторов, произведения которых он аранжировал» [там же].

¹³ Основываясь на переписке Ф. Бузони, М. Гордиенко говорит о нем как о «самоотверженном и страстном» учителе музыки, всегда готовом «помочь талантливым молодым музыкантам», без остатка передающим свой опыт, который складывался еще в детские годы во время занятий с отцом [Прусский фонд культурного наследия: URL].

Ф. Бузони писал сам. Что же касается мастерства Бузони-поэта, проявившееся в написанной им поэме «Доктор Фауст», то, по мнению Г. М. Гатти, «идея была настолько созревшей, что поэма вышла с таким совершенством баланса, трезвостью стиля и красотой языка, которые можно поистине назвать достойными Гёте.» [Gatti: 1934, p. 275]. Аналогичным образом Б. Б. Бородин обнаруживает в цюрихских программах композитора «перевод сонета Петрарки 123, сделанный <Бузони> специально для романса Листа» [Бородин: 2020, с. 31].

Наконец, талант живописца угадывается в многочисленных зарисовках Бузони, в том числе автопортретах, а также всевозможных виньетках и других образцах изобразительного творчества, которые содержит в себе и упоминаемый выше гостиничный блокнот. Многие из находящихся в нем рисунков сопровождаются шутливыми комментариями¹⁴. Вот как выглядит одна из таких блокнотных страниц, на которой представлена созданная Бузони для его супруги карикатура. Речь идет о турне по США, которое Бузони совершил в 1904 году. Подпись такова: «Карта запада Соединенных Штатов, показывающая долгий и печальный тур, антисентиментальное путешествие ФБ, 1904, Чикаго» (рис. № 1).

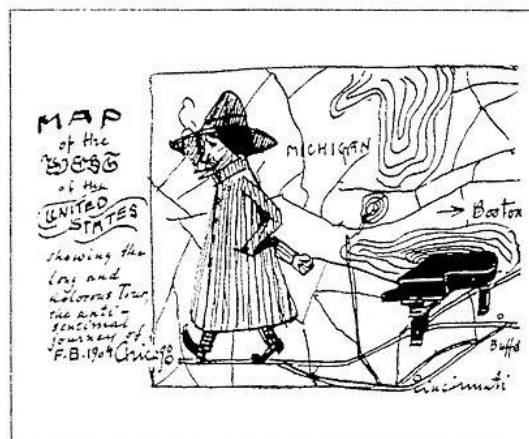


Рис. № 1. Ф. Бузони. Карикатура (1904).

¹⁴ Например, «за ужином в отеле, заметив скорбную фигуру, сидящую за соседним столом, которая вяло ложит свой суп, он ловко рисует его в своем блокноте и добавляет каламбурный комментарий: «Здесь, в Эссене, Эссен (по-немецки – еда (Essen)) не так уж хороша на вкус»» [Государственная библиотека в Берлине: URL].

Не менее интересной в данном контексте видится и зарисовка Бузони, на которой он изобразил свое занятие с учеником, облик которого позволяет сделать предположение, что в качестве такового предстает Михаэль Задора (рис. № 2).

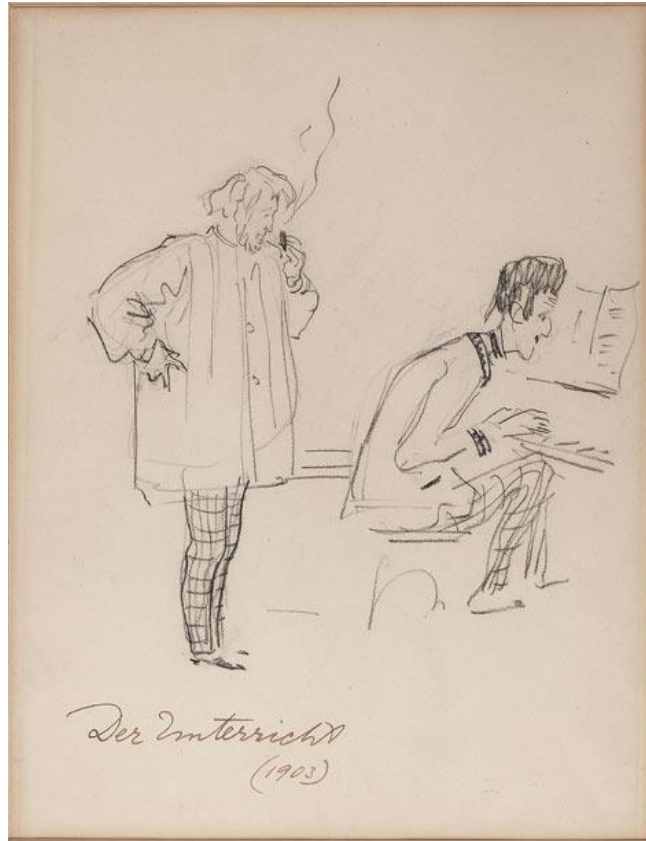


Рис. № 2. Бузони и студент: урок (1903).

Имеющийся в нашем распоряжении образец репродукции позволяет получить представление о том, что, во-первых, Бузони мог во время занятий побаловать себя трубкой, что свидетельствует об отсутствии чопорности и формализованности, которые нередко сопровождают отношения учителя и ученика. Во-вторых, очевидно, что облачение Бузони как нельзя лучше соответствует его артистическому характеру. Об этом говорит особый покрой блузы, который удовлетворял художников ввиду предоставляемой такой одеждой свободой движений. Наконец, в-третьих, брюки учителя и ученика оказываются в клеточку, будучи сшиты из ткани, по рисунку которой она получила название «шотландки». Это, на наш взгляд, свидетельствует о следовании модным тенденциям в одежде, которую поддерживает молодежь.

Тот факт, что Бузони изобразил себя в профиль, дает основание провести параллель между рассматриваемой зарисовкой и его автопортретом (рис. № 3). Очевидно, что в обоих случаях художник подчеркивает линию

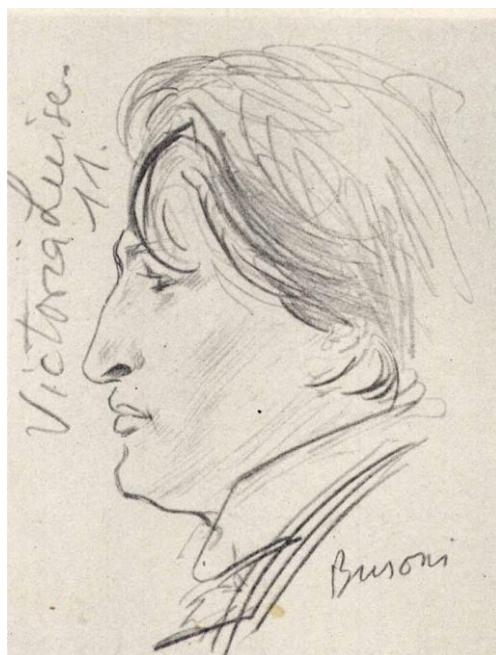


Рис. № 3. Бузони. Автопортрет (1904).

своего красиво очерченного носа, а также отвечающую его артистической натуре «прическу» – свободно ниспадающие волосы, не отягощенные частыми встречами с расческой. При этом в 1903 году – время создания рисунка, на котором изображен музыкальный урок – Бузони носил эспаньолку.

Остановимся на еще одном рисунке Бузони, обращение к которому дает основание видеть в его ученике, изображенном в зарисовке 1903 года, Михаэля Задору. Имеется в виду курящий мужчина, возможно, ожидающий своего выступления, на что указывает его концертный костюм, состоящий из удлиненного пиджака, жилетки и рубашки с высоким воротом. Правой рукой с сигаретой в тонких пальцах он опирается на подставку-тумбу (совершенно обычную в интерьере фотографов того времени, поскольку создание первичного изображения в фоточувствительном слое в то время все еще требовало довольно продолжительной оптической выдержки) или на край широких перил. Табличка на стене гласит: «Михаэль де Задора» (рис. № 4).



Рис. № 4. Ф. Бузони. Портрет Михаэля де Задора (1906).

Думается, частица «де», использованная на французский лад, выступает аналогом немецкой дворянской частицы «фон» (допустимо предположение, что Бузони таким способом иронизирует по поводу, возможно, неправомерного использования Задорой дворянской именной частицы; сюда же, вероятно, относится шаржированное изображение облика – нос, очень густые волосы и т. п.).

М. Задора (Michael von Zadora; 1882–1946) – польско-американский пианист и композитор. Родился в Нью-Йорке, 14 июня 1882 и умер также в Нью-Йорке, 30 июня 1946. Первоначально обучение музыке он проходил под руководством отца, а затем, в 1899 году, в стенах Парижской консерватории. После этапа, когда он являлся учеником Т. Лещетицкого, тесно входил в близкий круг Ферруччо Бузони – Эгона Петри. В 1910 году служил

профессором Лембергской (Львовской) консерватории, затем работал в Институте музыкального искусства в Нью-Йорке. Примечательно, что Задора соучаствовал в работе над фортепианной версией бузониевского «Доктора Фауста». Задора был блестящим виртуозом; записи его исполнений демонстрируют энтузиазм и тяготение к использованию быстрых темпов. Задора считался сторонником программ, охватывающих обширный репертуар и включающих в себя многочисленные масштабные произведения.

Именно Задора выступил инициатором создания Общества изучения произведений и композиций Бузони, став его основателем. В записях его исполнений музыкальных произведений Бузони (наряду с записями Эгона Петри, Лео Сироты и Эдварда Вайса) очевидны признание и дальнейшее развитие эстетических установок его наставника. Задора сочинил много фортепианных пьес, а также подготовил нотные тексты произведений Баха и Букстехуде [Michael Zadora: URL]¹⁵.

Не менее интересны рисунки, которыми Бузони любил снабжать свои письма. Одно из таких адресовано Р. Ганцу (Rudolph Ganz; 1877–1972)¹⁶. На письменном листе Бузони производит карикатуру на себя, чей путь отмечен дорогой из Москвы через Хельсинки в Вену. Композитор признается, что ему приходится мириться с недельными концертными поездками, причем, нередко он посещает до трех стран в неделю. При этом особенно трудно ему отказываться от семьи в США, хотя в Америке он черпает вдохновение в экспериментах с электронными звуками (в том числе от коллег-музыкантов Вильгельма Мидделшульте и Бернхарда Зена) и разрабатывает идеи для музыки с тремя тонами (рис. № 5).

¹⁵ Verlag: Hans Dursthoff, Berlin W. 30 (Издатель: Ханс Дурстхофф, Берлин Зап. 30). Gezeichnet von Ferruccio Busoni (Рисунок Ферруччо Бузони). На странице сайта, где собраны собственноручные рисунки Бузони, отсутствует атрибуция разбираемого изображения, но, отталкиваясь от надпечаток внизу, можно предположить, что это часть плаката или какого-то титульного листа.

¹⁶ Рудольф Ганц – швейцарско-американский пианист, дирижер, композитор и музыкальный педагог. С 1899 года в Берлине занимался фортепиано под руководством Ф. Бузони.

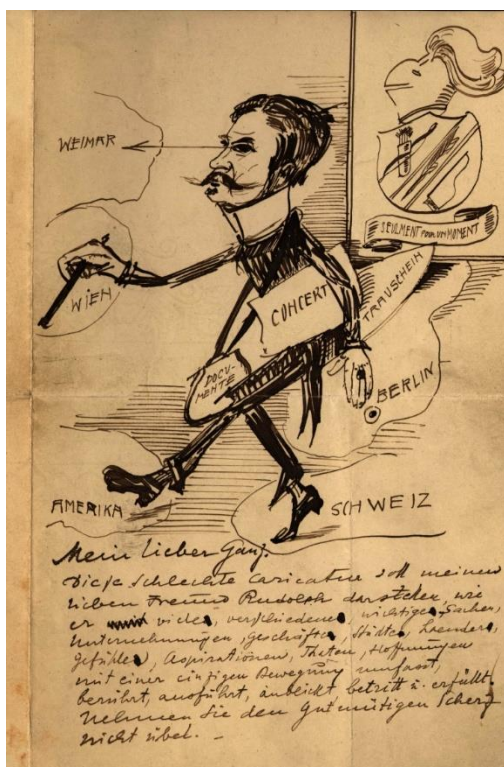


Рис. № 5. Письмо Ферручио Бузони Рудольфу Ганцу, 16 июля 1900 года.

Интересно, что помимо автопортрета, Бузони изображает на листке свой герб. Последний демонстрирует триединство изобразительной деятельности, на что указывают вложенные в колчан для стрел кисти, писательского творчества, маркером которого выступает перо, а также музыкальных занятий, о чем свидетельствуют очертания рояля.

Другой пример связан с письмом, адресованным Маргарет Клинкерфус (Margaret Klinkerfus; 1877 – 1959)¹⁷. В письме из Чикаго Бузони рассказывает о критике язвительного тона в отношении своей оперы «Арлекино». Поскольку композитору были не чужды ирония и сарказм, одноименный герой его оперы предстает, одновременно, и как фигура морализаторская, и как фигура ироничного комментатора. Пианист Бузони также возлагает

¹⁷ Маргарет Клинкерфус – немецкая пианистка, получившая образование в Штудгартской консерватории. Участвовала в Первой мировой войне в качестве сестры милосердия (сестра Святого Иоанна). В годы Второй мировой войны за негативные высказывания в адрес национал-социалистов была арестована гестаповцами и помещена в психиатрическую клинику в Геппингеме, где впоследствии оказывала пациентам клиники помощь в качестве музыкального терапевта. Оставила весьма ценные воспоминания о многих своих современниках – композиторах и художниках. В их числе, помимо Ф. Бузони, И. Брамс, В. Фуртвенглер, Э. Григ, В. Кемпф, К. Шпиттелер, Г. Вольф и др. Подробнее по данному вопросу см.: [Маргарет Клинкерфус: URL].

большие надежды на свою аудиторию: в Чикаго правят деньги, и люди его не слушают, жалуется он. Он недоволен одной только ролью подражателя. В гневе он рисует новый герб города: свиньи едят друг друга перед горячей бойней (рис. № 6).

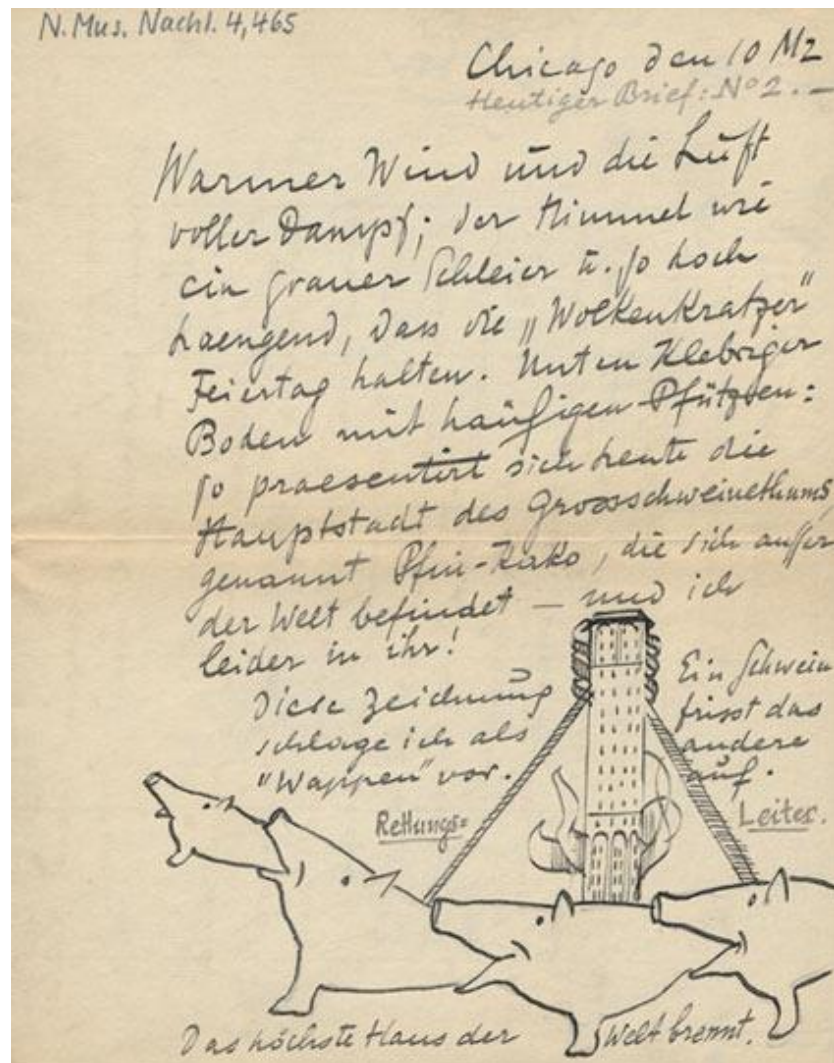


Рис. № 6. Письмо к пианистке Маргарет Клинкерфус.

Знаменательно, что склонность к изобразительной деятельности опознается не только посредством конкретных работ мастера. С одной стороны, влияние живописи на личность композитора просматривается в том, что одним из культурных образцов для Бузони стал Леонардо да Винчи. Как пишет Гатти, «он чувствовал с художником духовное родство больше, чем то, что предлагает ему любой другой исторический или легендарный персонаж» [Gatti: 2016, p. 270].

Значимость художника в творческой судьбе композитора подтверждается и тем, что биографы Бузони проводят параллель между оперой «Фауст» и «проектом Леонардо», который в свое время заинтересовал и Габриэле д'Аннунцио (Gabriele d'Annunzio; 1863–1938)¹⁸. Несмотря на то, что именно по этой причине Бузони имел несколько бесед с д'Аннунцио, подобное предприятие ни к чему не привело. «Бузони в итоге остался один, чтобы обдумать своего «Фауста», которому он должен был придать объективную реальность в следующем году», – констатирует Гатти [Gatti: 1934, p. 270].

С другой стороны, влияние увлечением живописью угадывается в непревзойденном мастерстве Бузони-пианиста. «Если в исполнении Гофмана меня изумляла тонкость музыкального рисунка, техническая прозрачность и точность следования тексту, – пишет по этому поводу М. Н. Барина, – то в игре Бузони я чувствовала родственность изобразительному искусству. В его исполнении ясны были первый, второй, третий планы, до тончайшей линии горизонта и дымки, скрывавшей контуры. Разнообразнейшие оттенки *piano* представляли как бы углубления, наряду с которыми все оттенки *forte* казались рельефами. Именно в таком скульптурном плане были исполнены Бузони “Sposalizio”, “Il penseroso” и “Canzonetta del Salvator Rosa” из второго «Года странствий» Листа» [Ферруччо Бузони (Ferruccio Busoni): URL].

И, далее: «Особенно привлекала внимание необычайная красочность его звуковой палитры, вобравшая в себя, казалось, богатейшие тембры симфонического оркестра и органа...» [там же]. Точно так же и музыка оперы «Турандот» «то и дело бывает изломанна, гротескна, намеренно несерьезна, с хорошо заметной партией ударных, и с четким, но причудливым ритмическим рисунком, напоминающим гравюры эпохи модерна» [Raspe: URL].

¹⁸ Габриэле д'Аннунцио – итальянский писатель, драматург, поэт, а также военный политический деятель, музой которого была российская балерина Ида Рубинштейн.

Немаловажным в данном контексте оказывается и тот факт, что написанные Бузони эссе о музыке обращают на себя внимание многочисленными примерами из области визуальности. Приведем лишь несколько таких фрагментов:

- «<Музыкальная>традиция – это гипсовая маска, взятая из жизни, которая с течением человеческих лет, пройдя через руки бесчисленных мастеров, оставляет свое сходство с оригиналом в значительной степени вопросом воображения» [Busoni: 1911, p. 4];

- музыка «обладает одним сияющим свойством... это звонкий воздух» [Busoni: 1911, p. 4]

- «Оно <музыкальное искусство> может собираться вместе и разъединяться, может быть неподвижным покоем или самой дикой бурей; оно обладает высочайшими высотами, доступными человеку, – какое другое искусство обладает ими?» [Busoni: 1911, p. 5];

- «... абсолютной музыке ... была дарована божественная прерогатива плавучести» [Busoni: 1911, p. 6];

- «музыка может становиться ярче или темнее, смещаться то туда, то сюда и, наконец, исчезать, как само сияние заката» [Busoni: 1911, p. 6] и др.

Отмеченный синтез искусств представлен и в личных вещах маэстро. Речь идет о хранящемся в Музыкальном отделе Государственной библиотеки в Берлине (Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin) архиве Бузони. Вот что он в себе содержит:

- 360 музыкальных рукописей;
- 180 текстовых рукописей и либретто;
- 600 концертных программ и обзоров;
- 2000 писем, написанных самим Бузони, многие из которых снабжены его собственными иллюстрациями.

Среди адресатов Бузони – выдающиеся личности, представители творческой интеллигенции XIX–XX веков. В их числе:

– композиторы (Белла Барток, Лео Блех¹⁹, Лео Кестенберг²⁰, Отто Клемперер, Ференц Лист, Густав Малер, Ян Сибелиус, Арнольд Шёнберг, Артур Шнабель и др.);

– писатели (Якоб Вассерман²¹, Стефан Цвейг, Джордж Бернард Шоу и др.);

– художники (Умберто Боччони²², Макс Оппенгеймер²³ и др.) [Наследие Бузони в Staatsbibliothek zu Berlin (на немецком языке): интернет-ресурс]²⁴.

Неслучайно помимо великодушия, сердечности и импульсивности Бузони его друзья вспоминают также о его невероятной образованности. Достаточно сказать, что свою переписку Бузони вел на семи (!) языках, а его библиотека составляла около 5000 томов (В 1925 году библиотека была продана с аукциона в букинистическом магазине Макса Перла, в Берлине, по

¹⁹ Лео Блех (1871–1958) – немецкий дирижер и композитор. В большей степени известен как оперный дирижер.

²⁰ Лео Кестенберг (1882–1962) – педагог, пианист, немецкий и израильский политический деятель в области культуры.

²¹ Якоб Вассерман (1873–1934) – немецкий писатель и новеллист.

²² Умберто Боччони (1882–1916) – итальянский художник, скульптор и теоретик искусства. Свое художественное образование получил в Дж. Баллы (Рим). В начале 1990-х годов побывал в Париже, Берлине и Петербурге. Первоначально работал в духе итальянского веризма, затем живопись его обрела пуантилистский характер. Внес значительный вклад в формирование философии и эстетики футуристического движения. Подробнее по данному вопросу см.: Боччони У. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/umberto-bochchoni-biografiya-tvorchestvo-khudozhnika> (дата обращения 02.12.2021).

²³ Макс Оппенгеймер (1885–1954) – австрийский художник и график. Обучался в Академии Бильденден Кюнсте, где в качестве наставников выступали Кристиан Грипенкерль и Зигмунд Л'Аллеман, продолжил свое образование в Академии изящных искусств в Праге у Франца Тиле. Считается одним из ведущих художников-авангардистов Австрии наряду с Э. Шиле и О. Кокошкой. Известен своими портретами выдающихся современников – Т. Манна и А. Шёнберга. Подробнее по данному вопросу см.: Макс Оппенгеймер (художник). URL: [https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.bfe7d7ae-62948681-de8424a074722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Max_Oppenheimer_\(artist\)](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.bfe7d7ae-62948681-de8424a074722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Max_Oppenheimer_(artist)).

²⁴ Весьма примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что если отклик со стороны музыковедов на творчество Бузони оставляет желать лучшего, то обращение к личности этого мастера в среде художников не поддается исчислению. В процессе работы с архивом Бузони мы встретили около 100 с лишним работ художников и фотографов, созданных в разных манерах и в разных стилях, на которых Ф. Бузони предстает и юношей, и мужчиной в молодом и зрелом возрасте.

инициативе стесненной в средствах вдовы композитора Герды Бузони). По мнению Эртельта, всегдашний интерес к Бузони заключался «в его привлекательной личности, а также в его широком спектре интересов и отказе ограничивать себя одной областью» [Наследие Бузони в Staatsbibliothek zu Berlin (на немецком языке): URL].

Полиглот и библиофил, сохранивший в своем творчестве наряду с музыкой увлечение живописью и поэзией, Бузони среди других авторов собирал произведения Сервантеса²⁵ и Э.Т.А. Гофмана. Помимо этого, в его поместье и сегодня находятся нотные рукописи, программы, правки композиций Баха и Листа, печати, нотное собрание произведений Листа, коллекция картин и портретов.

Поэтому не удивительно, что, обладающий невероятным кругозором Бузони сразу занял лидирующие позиции среди своих финских друзей. По воспоминаниям Сибелиуса, во время их совместных встреч Бузони много играл, знакомя приятелей либо с произведения любимых им композиторов, либо с собственными импровизациями [цит. по: Таммаро: 2016, с. 16]. Когда же друзья оставались без музыки, Бузони поднимал им настроение, делаясь своими впечатлениями, накопленными от посещения разных стран, в которых он выступал в качестве пианиста-виртуоза.

По-видимому, он был увлекательным рассказчиком, что подтверждают слова Сибелиуса: «свои воспоминания Бузони передавал с заразной живостью, дополняя их превосходными набросками персонажей и шутками. Он был непревзойденным острословом» [цит. по: Таммаро: 2016, с. 17].

Поразительным образом именно Сибелиус – композитор, чьи произведения нашли в сердце Бузони такой горячий отклик²⁶, мало ценил в своем

²⁵ Как пишет Х. А. Верхозина-Стрекаловская, Бузони и сам являл собой «рыцаря идеи» [Верхозина-Стрекаловская: 1995, с. 179].

²⁶ Принимая участие в судьбе своего друга, в письме от 25 октября 1895 года Бузони настоятельно просил Сибелиуса связаться с русским редактором Беляевым, чтобы начать выбираться из своего родного гнезда [Таммаро: 2016, с. 19].

наставнике композитора, также сохраняя невысокое мнение и о Бузоне-дирижере. В этом нас убеждают нас следующие фрагменты его писем и дневниковых записей:

- Бузони не был «действительно хорошим композитором» (20 November 1890) [Tammaro: 1984, p. 38];

- подвергнув критике вместе с Квартетом Брамса соч. 111 и Сонату Бузони для скрипки и фортепиано соч. 29, Сибелиус писал Аино: «Я не понимаю, как им удастся опубликовать эти и подобные им произведения» (27 January 1891) [Tammaro: 1984, p. 39];

- «Моя увертюра, например, лучше, чем Концертштюк Бузони для оркестра [соч. 31a], но не так хороша, как его Токката и fuga» (13 February 1891) [Tammaro: 1984, p. 42];

- «Я изучал «Контрапунктическую фантазию» Бузони. Почему этот великий пианист хочет сочинять музыку? Всегда интересно слушать артиста за работой, но эта музыка! Бедная и уродливая! Без импульса!!! Его изящная элегантность находит свою легитимность в цвете и на заднем плане. Но и это тоже все!» (3 November, 1910) [Tammaro: 1984, p. 24–25];

- в 1905 году Сибелиус написал своему редактору Лиенау: «Мне бы очень хотелось, чтобы Бузони не дирижировал Сюитой [из «Короля Кристиана II»]. Я не думаю, что он подходит для этой работы» (3 October, 1905) [Tammaro: 1984, p. 25];

- в 1907 году, когда Бузони ждал, чтобы дирижировать поэмой «Дочь Похьолы», Сибелиус снова обратился к тому же адресату со следующими словами: «Он не великий дирижер, а «Дочь Похьолы», в частности, требует действительно хорошего дирижера» (29 December, 1907) [Tammaro: 1984, p. 25];

- давая комментарии по поводу оценки Бузони его Второй симфонии, Сибелиус написал так: «Он понимает ее целомудренную сосредоточен-

ность. В частности, он считает вторую часть лучшей музыкой в мире. Однако он ни слова не сказал о финале. Вы понимаете, что Бизони не может понять его значения» (9 January, 1905) [Tammaro: 1984, p. 213].

Размышляя о причине просматриваемого в цитируемых строках неприятия композиторской и дирижерской деятельности Бизони, Таммаро высказывает следующее предположение. Поскольку Сибелиус полностью осознавал невозможность стать виртуозом и принимал это, как должное, ему трудно было понять, почему Бизони чувствует себя неудовлетворенным от того, что слава виртуоза затмевает его композиторский дар.

Помимо этого, все изобретательные особенности музыки Бизони, к которым Таммаро относит его авантюрную тональную свободу, его систематическое использование контрапункта, его склонность к ритмическим приостановкам, к экспериментаторству, были слишком далеки от его собственного стиля [Tammaro: 2016, с. 22–23]. Кроме того, более интенсивная эмоциональная отстраненность Бизони не могла быть созвучна художнику, подчиненному настроениям [*stämningar*] и неотразимой жилке [*det tvingande*], которая проходит через все» [Ekman: 1935, p. 232].

Наконец, в отличие от Сибелиуса, чье композиторское творчество инициировалось рожденными изнутри идеями, Бизони «предпочитал работать с внешними темами самого разного происхождения» [Tammaro: 2016, с. 24], отдавая предпочтение объективному развитию в противоположность субъективному изобретению Сибелиуса.

Справедливости ради заметим, что не только Сибелиус был глух к Бизони-композитору. Сходную позицию занимает и Эринн Э. Найт, который настаивает на том, что, «несмотря на его <Бизони> плодотворную композиторскую карьеру, его помнят больше как переписчика и аранжировщика, чем как композитора оригинальных произведений. Его практика аранжировки чужих произведений также повлияла на его собственные сочинения, которые часто содержали заимствованный материал» [Knyt: 2010, p. 266].

При этом как для Сибелиуса, так и для Эринна Э. Найта, в том числе и для многих других современников композитора настоящий Бузони, которым безоговорочно восхищаются – это концертирующий пианист. «Я никогда не хожу на фортепианные концерты, – признавался Сибелиус, – кроме тех случаев, когда их дают настоящие гении, такие, как мой друг Бузони» [Bengt Von Torne: 1937, p. 30].

По поводу одного из сольных концертов маэстро Сибелиус высказался так: «Вчера Бузони играл как ангел» (22 January, 1905) [Bengt Von Torne: 1937, p. 35]. Что же касается дневниковых записей, то в них эта же мысль сформулирована иначе: «В Хельсинки Бузони сыграл Баха и Бетховена op. 111 C moll. Непревзойденный художник! Незабываемый час!» (23 October, 1912) [Dahlstrom: 1905, p. 155].

То обстоятельство, что Бузони приводил публику в восторг своим исполнительским искусством, К. А. Тавастьерна объясняет следующим образом. Маэстро был «творческим» переводчиком той музыки, которая входила в его репертуар [Tawaststjerna: 1925, p. 105]. «Гениальным “переводчиком” шедевров (переводчиком, к слову сказать, на весьма подчас трудный язык)» называет Бузони и М. Н. Баринова²⁷ [Ферруччо Бузони (Ferruccio Busoni): URL].

Поскольку об особой миссии музыканта как переводчика писал в своем трактате и сам Бузони [Busoni: 1911, p. 15], мы считаем вполне обоснованным остановиться на вопросе о творческом переводе, сосредоточив свое внимание на музыкальном и словесном видах искусства.

²⁷ «И как пианиста, и как композитора его более всего манили еще нехоженые тропы, их предполагаемое существование настолько его влекло, что, поддавшись своей ностальгии, он отправлялся на поиски новых земель. В то время как д'Альберу, истинному сыну природы, были неведомы какие бы то ни было проблемы, у того, другого... с первых же тактов вы чувствовали себя перенесенным в мир идей высокодуховного происхождения» [Ферруччо Бузони (Ferruccio Busoni): URL].

Сразу оговорим, что подобный шаг обусловлен широтой кругозора Бузони, который представал в глазах современников на редкость разносторонне образованным человеком. Помимо таких упоминавшихся ранее сфер деятельности, в которых его талант проявлялся со всей полнотой²⁸, Бузони был:

- историк;
- философ;
- ученый-лингвист.

Именно последнее для нас в данном контексте наиболее важно. «Вспоминаю, – пишет современник Бузони, – как однажды к нему пришли какие-то испанские лингвисты, чтобы разрешить их спор по поводу особенностей одного из испанских наречий. Бузони разрешил этот спор без особых затруднений» [Tawaststjerna: 1925, p. 105].

1.2 Ферруччо Бузони и Вальтер Беньямин

Не вызывает сомнения тот факт, что между музыкой, лингвистикой, а также литературой существуют давние связи. Речь идет не только о музыкальной риторике, которая опирается на разработанные в области словесности риторические фигуры [Присяжнюк: 2004; Чебуркина: 2012] или же о музыкальных эмоциях. Подчеркнем, что в пространстве художественного целого последние обретают статус эмотивов притом, что эмотивность как языковой феномен долгое время была прерогативой лингвистики [Приходовская: 2020; У Лиян: 2022; Холопова: 2010].

Здесь же уместно назвать и отмеченные точками соприкосновения принципы формообразования [Азначеева: 1994; Коляденко: 1997; Коля-

²⁸ Напомним, речь идет о таких видах деятельности, как:

- литература;
- изобразительное искусство;
- музыковедение и др.

денко: 1999; Элькан: 2017], и двойственный характер невербальной (музыкальной) и вербальной художественной речи [Волкова, Шаховский: 2020]. Принимая во внимание имеющийся опыт, в центр второго параграфа Первой главы мы ставим проблему исполнительской интерпретации. Имеется в виду ее уподобление переводу как неотъемлемой части филологического знания в работах итальянского композитора, блестящего виртуоза-исполнителя, теоретика музыки и дирижера Ферруччо Бузони и немецкого философа, эссеиста, писателя и переводчика Вальтера Беньямина²⁹.

Импульсом к изучению этого вопроса послужил не только упоминаемый ранее факт того, что Бузони был полиглотом, обладающим чувством языка и разбирающимся в его тончайших нюансах. Помимо этого, Бузони предстает в качестве занимающегося языкотворчеством исследователя, поставившего перед собой цель изобрести единый для всех видов искусств словарь. Как свидетельствует господин Эртельт, в поместье Бузони хранятся убедительные доказательства того, что Бузони искал пути преодоления границ, существующих между разными видами искусства, в том числе и в сфере филологии.

Речь идет о «черновиках для лексикона, который Бузони задумал как «полемический музыкальный лексикон». Некоторые из его статей объединяют искусства таким образом, которого нельзя было бы ожидать... Если мы ищем, например, «эксперимент», мы находим “Эксперимент, цель того же Пикассо”» [Эртельт: 1989, URL]. Несмотря на то, что подтверждений возможного знакомства или хотя бы представлений друг о друге Бузони и Беньямина мы не нашли³⁰, обращение к их научным трудам, в том числе

²⁹ Вальтер Беньямин (Walter Benjamin; 1892–1940) – немецкий философ, теоретик культуры, эстетик, литературный критик, эссеист и переводчик. Один из самых влиятельных философов культуры XX века. Работы Беньямина лежат в основе современного понимания модернизма.

³⁰ Беньямин появился на свет, когда Бузони было 26 лет, а когда маэстро ушел из жизни, Беньямину было 32 года. Он пережил своего великого современника всего лишь на 16 лет.

трудам российских и зарубежных авторов, изучающих их творческое наследие, позволит, на наш взгляд, прояснить в установках обоих мыслителей многие «темные» места. С этой точки зрения назовем следующие материалы, которые послужили нам опорой:

- статья Erinn E. Knyt “«How I Compose»: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process”, опубликованная в 2010 году в периодическом издании “The Journal of Musicology”;

- диссертационное исследование Kim Mi-Jin «Comparative Analysis of the Musical Distortion in Kaikhosru Sorabji’s and Vladimir Horowitz’s Piano Paraphrases Based on Bizet’s Opera *Carmen*», глава 3.2 “Ferruccio Busoni’s *Kammer-Fantasie über Bizets Carmen* Influence on Sorabji’s Distortion”, защита которого состоялась в 2014 году;

- магистерская диссертация “Busoni and the piano”, которую написал и представил на суд научного сообщества в 1986 году Robert Zocchi;

- статья И. Чубарова «Перевод как опыт нечувственных уподоблений. Причины неудач переводов «Задачи переводчика» Вальтера Беньямина на русский язык». Публикация этой работы была предпринята журналом «Логос» за 2011 год;

- публикация соискателя «Ферруччо Бузони и Вальтер Беньямин: задачи переводчика», размещенная в Бюллетене Международного центра «Искусство и образование» [У Сянцзэ: 2022, с. 164–175].

Отталкиваясь от мысли о том, что Бузони ценил творчество, связанное с преобразованием уже существующего музыкального материала не меньше, чем изобретение нового, которую высказывает на страницах своего

исследования Эринн Э. Найт [Knyt: 2010, p. 224], нельзя не признать верность следующего положения. Наряду с Гете³¹, П. Пикассо³², И. Стравинским³³ и многими другими, занимающимися творчеством деятелями искусства, Бузони считал вполне естественным переосмыслять исполняемый им первоисточник. Подобное отношение к творчеству своих собратьев по цеху отвечало его эстетической концепции, становление которой проходило под знаком свободы, столь же имманентно присущей музыке, как и поэзии³⁴.

«Нотация, написание композиций, – утверждал Бузони, – это прежде всего хитроумный прием для того, чтобы уловить вдохновение с целью использовать его позже. Но нотация относится к импровизации, как портрет к живой модели. Задача переводчика – превратить жесткость знаков в ... эмоцию. Но законодатели требуют, чтобы переводчик воспроизводил жесткость знаков; они считают, что его воспроизведение тем ближе к совершенству, чем теснее оно цепляется за знаки. Поскольку вдохновение композитора неизбежно утрачивается через нотацию, ⟨...⟩ интерпретатор должен восстановить его самостоятельно» [Busoni: 1911, p. 15].

То обстоятельство, что опыты интерпретации Бузони называет переводом, делает оправданным обращение к творчеству Вальтера Беньямина – современника композитора, профессионального переводчика, чья про-

³¹ Известно следующее суждение Гёте, которое он произносит в разговорах с Эккерманом: «Что я написал – то мое... а откуда я это взял, из жизни или из книги, никого не касается, важно – что я хорошо управлялся с материалом!» [цит. по: Эккерман: интернет-ресурс].

³² Размышляя над вопросом о том, «что такое, в сущности, художник», П. Пикассо приходит к следующему выводу: это «коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого начинаю и я, а потом получается что-то новое» [цит. по: Дмитриева: URL].

³³ В частности, И. Стравинский признается в том, что повторить по-своему композитор «может лишь то, что уже было сказано» [Стравинский: 1971, с. 85].

³⁴ Ср. у И. В. Кочубей: «⟨...⟩ в работе *словесности* (беру узко) поэт это, в сущности, по-редкому подседвинувшаяся с базы машина умной души – машина, которая вдруг способна и смеет – в оглушительной тишине и исихии *полагать друг подле друга* слова, рядом не ставившиеся прежде никогда никем, – так открывая между облак новое струящееся небо; так на землю сводя новый смысл и новую же красоту» [Кочубей: 2015, с. 8].

граммная статья, получившая название «Задачи переводчика», вызвала множество дебатов и критических замечаний. Аналогичным образом и Бузони, исполнительский идеал которого связывался с переделыванием музыки других композиторов под себя, приводил в ярость своим искусством многих почитателей его таланта, создавая прецедент для горячих споров и жарких словесных баталий.

В частности, исполняя каденции в концертах Моцарта, Бузони игнорировал актуальные для XVIII века музыкальные каноны, насыщая импровизацию характерными для его собственного стиля своеобразными гармоническими поворотами и хрупкими контрапунктическими текстурами. В свою очередь, включая в свои концерты музыку Ф. Шопена, он «отказывался от сентиментальности, предпочитая играть музыку романтика со строгостью, железной логикой и величественным архитектурным дизайном» [Zocchi: 1986, p. 69].

Отмеченная позиция позволяла Бузони не останавливаться ни перед чем, как это случилось с его Камерной фантазией на тему оперы Бизе «Кармен». Здесь мы солидаризируемся с Ким Ми-Цзинь в том, что, по сути, композитор использовал отличную от реализованной в первоисточнике риторику, меняя характер различного тематического материала, который он заимствовал из оригинала, особенно свободно обращаясь с ритмом и динамикой [Kim Mi-Jin: 2014, p. 12]. В итоге, давший импульс творчеству композитора первоначальный музыкальный материал преобразовался во что-то, что лишь отдаленно напоминает Увертюру к IV акту, Арию Хозе с цветком, Хабанеру и заключительную сцену оригинала оперы.

Все это видится созвучным специфике переводческой деятельности, как ее понимал В. Беньямин. Отстаивая необходимость акцентировать внимание исключительно на переводе того, что в принципе непереводаемо, Беньямин констатирует: «язык – это не только сообщение того, что можно сообщить, но и одновременно символ того, чего сообщить нельзя» [цит. по: Чубаров: 2011, с. 237].

На первый взгляд, столь парадоксальное заявление исключает необходимость воспринимать его всерьез. Однако, о том, насколько обозначенная позиция Беньямина актуальна, в том числе и в области музыкального искусства свидетельствует мысль, высказанная некогда известной пианисткой, профессором Ленинградской консерватории Н. И. Голубовской. Об этом, в частности, пишет Г. Г. Нейгауз. Речь идет о следующей установке: «учить надо только тому, чему нельзя научить» [цит. по: Нейгауз: 1983, с. 47].

Вот как данную фразу трактует Генрих Густавович: «Думаю, что это не столько парадоксальное, сколько диалектически оправданное положение приводится хорошими музыкантами-педагогами сознательно или бессознательно постоянно. Обучение, особенно в искусстве, есть один из видов познания жизни и мира и воздействия на него. Чем рациональнее и глубже оно будет, чем больше в нем будут господствовать силы разума и нравственности (что для меня одно и то же), тем вернее мы дойдем, наконец, до некоего иррационального начала в нашем деле, ибо и жизнь и мир в конечном счете иррациональны, но ведь жить в этом мире мы должны, делать его лучше в меру наших сил мы должны; об этом именно и говорит парадокс профессора Голубовской. Другими словами, это вопрос творчества, а там, где нет творчества, там и жизни нет» [Нейгауз: 1983, с. 47].

По сути, творческое начало поддерживает и представление Беньямина о так называемом чистом языке, что предполагает его «внеутилитарное использование, сводящееся к выражению в нем (но не *посредством* его) глубинного смыслового содержания, которое философ называет духовным, или истинным, в отличие от предметного, или коммуникативного» [Чубаров: 2011, с. 241]. Свидетельствуя о том, что «задача теории языка, по Беньямину, состоит только в необходимости удерживаться от его инструментализации – парить над бездной различия духовного и языкового» [Чубаров: 2011, с. 241], И. Чубаров вряд ли предполагает, насколько позиция В. Беньямина звучит в унисон с позицией Ф. Бузони.

Проводя параллель между музыкой и ребенком в силу молодости этого вида искусства по сравнению с живописью или архитектурой, Бузони пишет о том, что она высоко поднимается над землей, не касаясь последней постольку, поскольку органичная для музыки среда – это воздух³⁵.

По мысли композитора, прозрачность ее материала делает музыку едва ли не бестелесной, вследствие чего законы гравитации ей неведомы. «Музыка – звучащий эфир, свободный от всяких оков» [Busoni: 1911, p. 7]. И, далее: «музыка родилась свободной, и завоевать свободу – ее предназначение. Это станет наиболее полным из всех рефлексов зрелости по причине его неограниченной нематериальности. Даже поэтическое слово стоит ниже по бестелесности. <Музыка> может собираться вместе и разъединяться, может быть неподвижным покоем или самой дикой бурей; она обладает высочайшими высотами, доступными человеку, – какое другое искусство обладает ими? – и ее эмоция захватывает человеческое сердце с той интенсивностью, которая не зависит от «идеи» [Busoni: 1911, p. 5].

Поскольку ощущаемая слухом музыка обитает, по мысли Ф. Бузони, на тех же заоблачных высотах, каковые оказываются местом пребывания самого Искусства, «в случае, когда на музыку надвигается опасность оказаться на земле, великая задача интерпретатора – уберечь ее от приземленности. Ф. Бузони связывает подобный опыт с необходимостью вновь поднять музыку на свойственную ей высоту» [Busoni: 1911, p. 7].

Думается, что в данном контексте понятие *чистого языка*, которым оперирует В. Беньямин, коррелирует с понятием *абсолютная музыка*. Последнее, по мысли Бузони, являет собой лишенную программы музыку, которая не ограничена никакими формальными моментами, поскольку прерогатива чистой музыки – вечная континуальность (Бузони называет ее плавучестью).

³⁵ Возможно, уподобление музыки дитя в данном случае обусловлено расхожим представлением о том, что дети – это ангелы, сошедшие с небес.

Чтобы выразить свою мысль предельно отчетливо, Ф. Бузони прибегает к следующей аналогии: «на картине изображение заката оканчивается рамой; бесконечное природное явление заключено в четырехсторонние пределы; контур облака, выбранный для передачи, остаётся неизменным навечно. Музыка может становиться светлее и темнее, двигаться вперёд и назад и наконец угаснуть, подобно самой вечерней заре ⟨...⟩» [Busoni: 1911, p. 7, c. 15]. Интересно, что к визуальным аналогиям прибегает и Беньямин. В частности, раскрывая понятие *чистого языка*, философ оперирует такими лексемами, как «звезда», «вспышка», «молния».

Практически вторя Бузони, который подчеркивает неотъемлемое право композитора искать органичные формы, адекватно отвечающие оригинальному замыслу произведения [Заславская: 1997, с. 8], В. Беньямин констатирует: «основная задача переводчика заключается в том, чтобы выявить элементы чистого языка в языке перевода, докричаться до того единственного места, где эхо родного переводу языка рождает отзвук чужого» [цит. по: Чубаров: 2011, с. 242]. Потому одной из важнейших задач переводчика становится не столько передача смысла чужого сообщения, сколько актуализация своего через преодоление прогнивших барьеров между старым и новым [цит. по: Чубаров: 2011, с. 246]

Наконец, последнее. Как в творчестве Ф. Бузони, так и в творчестве В. Беньямина одинаково прослеживается конструктивное отношение к исследуемому ими материалу. Например, в отношении Бузони И. Б. Заславская считает верным говорить об аналитизме как «осознанном применении различных оригинальных форм, высчитанности пропорций, индивидуальном решении архитектоники композиций при осязаемой опоре на традиции предшественников» [Заславская: 1997, с. 9]. Несколько иначе отмеченное свойство музыкального мышления композитора трактует Р. Зоччи. Исследователь подчеркивает, что «интеллектуальный контроль над творческим процессом был тем, от чего Бузони никогда не хотел отказываться, но его

музыка не более “интеллектуальна”, чем музыка Шёнберга, Стравинского или даже Бетховена» [Zocchi: 1986, p. 47].

В свою очередь, вынесение в название статьи о специфике воззрений В. Беньямина на литературное творчество словосочетания «нечувственные уподобления», используемого И. М. Чубаровым как коррелят рефлексивного опыта переводчика, также позволяет говорить о вполне продуманной тактике.

Думается, что характерный для В. Беньямина аналитизм опознается, в том числе и в педалируемой им идеи поддержания устойчивого равновесия между свободой и дословным характером перевода. Так, например, прибегая к метафоричности языка, философ следующим образом излагает мысль о необходимом для переводчика навыке. «Подобно тому, как для сочленения черепков сосуда нужно, чтобы их последовательность была соблюдена до мельчайшей детали, притом что сами они необязательно должны быть похожи друг на друга, так и перевод, вместо того чтобы добиваться смысловой схожести с оригиналом, должен любовно и скрупулезно создавать свою форму на родном языке в соответствии со способом производства значения оригинала, дабы оба они были узнаваемы обломками некоего большего языка, точно так же, как в черепках узнаются обломки сосуда»³⁶ [цит. по: Чубаров: 2011, с. 245].

Более того, ничто иное, как жесткая рациональность обеспечивает философу возможность говорить о переводе как о спасительном насилии [там

³⁶ Ср. из формулируемой И. В. Кочубеем временной «логики» всякого перевода (как процесса) с одного естественного языка на другой:

«2. Текст как целое есть ⟨...⟩ *часть* некоей более широкой структуры.

3. Имеется возможность понимать (а следовательно, и ⟨*atque ergo*⟩ переводить) конкретный текст в *разных вариантах*. (Не нужно ⟨it isn't necessary⟩ – резко отвергать предположение – что число вариантов перевода конкретного текста может быть “практически бесконечно” велико ⟨...⟩.)

4. Выбор варианта / вариантов перевода конкретного текста *зависит от* (определен) “включающей среды”, “окружения” ⟨“surroundings”⟩ переводимого текста; иначе ⟨говоря⟩ – этот выбор определяется связями данного текста (как целого?) с его средой (последнюю можно представить в форме “интертекста” и т. п.)» [Кочубей: 2015, с. 38].

же]. Речь в данном случае идет о процедуре, нацеленной на высвобождение духовного пласта вербального дискурса.

По-видимому, символом свободной от насилия исполнителя музыки стал для Бузони созданный в Нью-Йорке в 1896 году 7-тонный аппарат, оснащенный кабелями, панелями управления и генераторами. Именно ему маэстро посвящает одно из своих эссе в книге «Очерк новой эстетики музыки», которое получило название «Трансцендентный генератор тона». (Имеется в виду изобретение доктора Таддеуса Кэхилла, информацию о котором представил в своей статье «Новая музыка для Старого мира. Динамофон доктора Таддеуса Кэхилла, экстраординарное электрическое изобретение для создания научно совершенной музыки» Рэй Станнард Бейкер в журнале «МакКлюра» за июль 1906 года).

Известно, что Таддеусу Кэхиллу удалось сконструировать «комплексное устройство, которое позволяет преобразовывать электрический ток в фиксированное и математически точное число колебаний. Поскольку высота звука зависит от количества вибраций, и устройство может быть «настроено» на любое желаемое число, бесконечная градация октавы может быть достигнута простым перемещением рычага, соответствующего указателю квадранта» [Busoni: 1911, p. 33].

Согласно позиции композитора, «только долгая и тщательная серия экспериментов и постоянная тренировка слуха могут сделать этот незнакомый материал доступным и пластичным для подрастающего поколения и для искусства.» [там же]. По этому поводу господин Эртельт делает следующие комментарии: «Он (Бузони) описывал чрезмерно жесткий набор правил как корсет и стремился к тому, чтобы музыка вырвалась из ограничений гаммы. Почему люди должны работать только в мажорной и минорной тональностях?» [цит. по: Raspe: URL].

И, далее: «он исследовал микроинтервалы и подумывал о введении третьих и даже шестых тонов. В этом он предвосхитил более поздние мик-

ротонные техники композиции. Однако он воздерживался от использования таких интервалов в своих произведениях» [там же]. Бизони хотел «сшить шов новой музыки», как он писал своей жене Герде. В то же время он хотел сохранить старое в новом, придав Баху облик двадцатого века. «Бизони был революционером в своей утопической эстетике, но на практике он был слишком примитивен для некоторых представителей современной музыки», – констатирует Эртельт [там же].

Знаменательно, что телармониум или иначе – динамофон – двадцать четыре часа в сутки играл музыку, генерируемую электрическими импульсами. Для того, чтобы услышать такую музыку не требовалось ни качества инструмента, ни мастерства исполнителя. Все усилия со стороны заинтересованного меломана состояли в необходимости взять в руки телефонную трубку и приложить ее к одной из двух ушных раковин.

Как признается Эртельт, «для Ферруччо Бизони, пианиста-виртуоза из далекого Берлина, эта новость стала откровением. Бизони никогда не приходилось слышать динамофон, не говоря уже о том, чтобы играть на нем. Тем не менее его видение – освобождение музыки от всех условностей – казалось, сбылось в бесконечном разнообразии звуков, исходящих из телефона» [цит. по: Raspe: URL]. Что представляло собой столь восхитившее Бизони устройство?

Телармониум (англ. *Telharmonium*), динамофон (англ. *Dynamophone*) – один из ранних электромзыкальных инструментов. Электрический сигнал звуковой частоты создавался в нем с помощью 145 специальных динамо-машин и воспроизводился либо с помощью рупорных громкоговорителей, либо передавался по телефонной сети абонентам по подписке. Однако аппарат создавал значительную нагрузку на телефонные линии и приводил к сильным помехам. Всего было построено три таких инструмента.

Впоследствии телармониум послужил прообразом электроорганов, в том числе органа Хаммонда³⁷.

В 1897 году телармониум (Telharmonium) был запатентован американским изобретателем по имени Таддеус Кэхилл (Thaddeus Cahill; 1867–1934) – тридцатилетним инженером из Айовы³⁸. Однако конструкция этого «инструмента» была завершена лишь спустя время, по прошествии девяти долгих лет. 1906 год стал годом рождения телармониума. В целом, на его создание ушло четыре года, а количество трудившихся над его воплощением людей исчислялось пятью десятками человек! В итоге мир не только увидел его, но и услышал, хотя в Соединенных Штатах к телармониуму долгое время относились с пренебрежением как к бесполезному производителю тональных искажений.

«Инструмент» представлял собой набор из 145 специальных электрогенераторов, которые вырабатывали электрический ток разных частот, и сложной системы переключателей и индукторов, направленных на реализацию аддитивного синтеза звука. Инструментом управляли с помощью трёх динамических клавиатур объемом в 7 октав, на которых играли в четыре руки. Амплитудный диапазон находился в области 40–4000 Гц.

Помимо того, что этот «инструмент» весил 7 тонн, он имел длину около 19 метров, что делало его цену равной целого состояния. Причем, по некоторым своим характеристикам он значительно обгонял свое время. И хотя как коммерческое предприятие он провалился, именно телармониум заслуживает звание праотца всех электронных музыкальных инструментов [Прусский фонд культурного наследия: URL].

³⁷ Орган Хаммонда – электромеханический музыкальный инструмент. Л. Хаммонд спроектировал его и построил в 1935 году. Являет собой выигрышный в отношении цены аналог духового органа. В акустике применяется с целью изучения специфики музыкального тембра.

³⁸ Полученный Кэхиллом патент на «Принцип и устройство для воспроизведения и распространения музыки с помощью электричества» носил номер 580 035.

Другой инструмент, в связи с которым упоминается имя Бузони, – калейдофон (Kaleidophon), детище Йорга Магера (Jörg Mager; 1880–1939) – талантливого музыканта-органиста, педагога и, одновременно, инженера (рис. № 7).

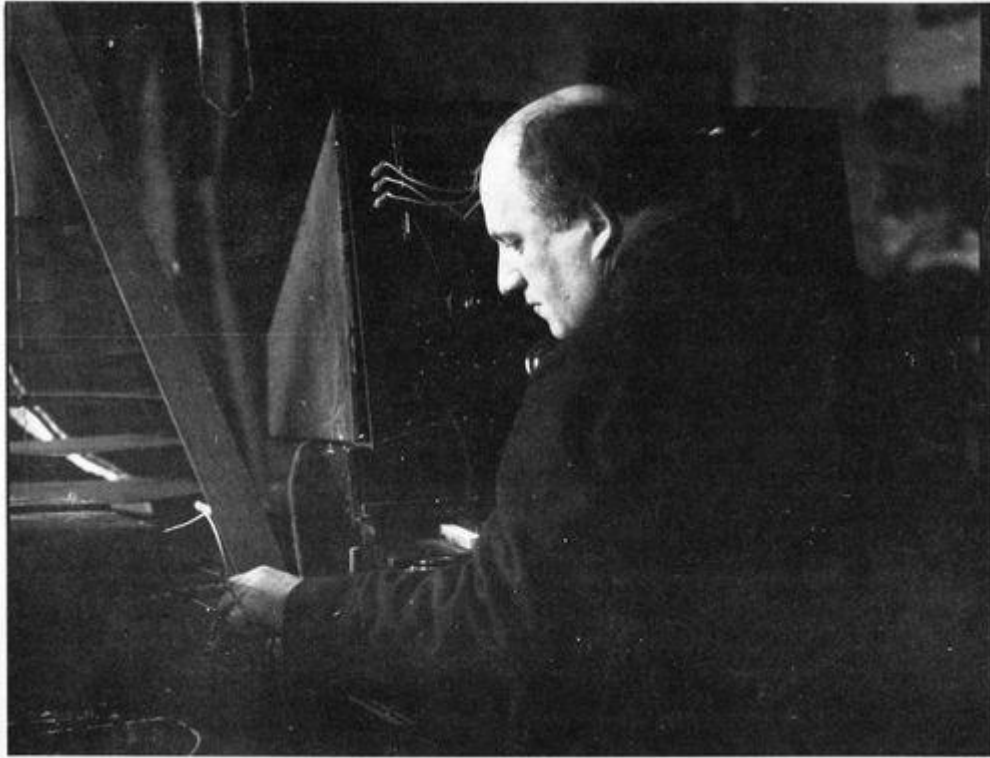


Рис. № 7. Йорг (Георг Адам) Эйхштетт Магер за своим монофоническим электронным инструментом с калейдоскопическими звуковыми смесями.

Этот музыкальный инструмент отличается чрезвычайно запутанной и сложной конструкцией, которая позволяла воплотить творческие идеи, почерпнутые изобретателем в авангардных ладовых концепциях Шёнберга и Бузони. Магер умер в 1939 году, так и не сумев достигнуть мистико-идеалистической цели своей жизни – создать электронный инструмент, звучание которого могло бы благотворно повлиять на тела и души множества людей.

В те роковые времена политическая ситуация, сложившаяся в Германии после 1933 года, противоречила творческой свободе одиночек, подобных Йоргу Магеру. В Германии практиковались мероприятия совсем иного свойства, рассчитанные, скорее, на массы. В итоге калейдофон и другие электронные инструменты Йорга Магера были погребены под обломками

консерватории, находившейся в городе Дармштадта, которая пострадала во время бомбардировки в конце второй мировой войны³⁹.

Справедливости ради заметим, что инструменты, построенные на принципе «частотных биений», или иначе – гетеродинные инструменты – не завоевали большого числа поклонников за пределами Германии – родины идеалиста Йорга Магера [Бабаев: URL]. Исключением здесь будет творение русского физика Льва Термена, чья долгая творческая жизнь (более 90 лет!) позволила ему не только задуматься о терменвоксе⁴⁰, но и воплотить задуманное.

Уникальность личности изобретателя заключалась в том, что Л. С. Термен, подобно Й. Магеру, сочетал в себе талант инженера-электрика и профессиональное владение виолончелью (он был выпускником Московской консерватории). Сегодня ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что Л. С. Термен занял достойное место в истории электронной музыки, поскольку его вклад в развитие этой отрасли, наряду с электроакустикой, трудно переоценить.

Аналогично тому, как идеи Й. Магера были подхвачены Л. С. Терменом, идеи В. Бенямина получили продолжение в творчестве родного брата русского мыслителя-диалогиста М. М. Бахтина Николая Михайловича Бахтина – поэта, профессионального переводчика, создателя учебника греческого языка⁴¹. Так, например, точка зрения В. Бенямина, который, размышляя о духовности языка, утверждал, что язык выражает сообщаемость

³⁹ В их числе:

- электрофон (Electrophon) или иначе – спаярофон (Spaerophon);
- клавиатур-спаярофон (Klaviatur-Spaerophon);
- партитурофон (Partiturophon).

Интересно, что музыку для демонстрации спаярофона в виде нескольких упражнений написал Й. Магеру внук Н. А. Римского-Корсакова Георгий [Ли де Фореста: URL].

⁴⁰ Терменвокс – электронный музыкальный инструмент, названный по имени своего создателя – Л. С. Термена, который изобрел терменвокс в 1920-м году, находясь в это время в городе Петрограде.

⁴¹ Бахтин Н. М. (1894–1950) – один из любимых учеников профессора Ф. Ф. Зеллинского, он близко общался с такими завсегдаятаями кафе «Бродячая собака», как З. Гиппиус, Вяч. Иванов, М. Кузмин, О. Мандельштам, Д. Мережковский. Будучи почитателем

как таковую лишь в той мере, в какой в нем сообщает себя «духовная сущность» [Беньямин: URL], оказывается близка не только Ф. Бузони. (В скобках напомним, что Бузони настаивал на следующем. «...Дух произведения искусства, мера эмоций, человечности, которая в нем есть, – они остаются и ценятся в течение многих лет; форма, которую приняли эти трое, манера их выражения и аромат эпохи, которая их породила, преходящи и быстро стареют» [Busoni: 1911, p. 2].

В согласии с обоими мэтрами мыслят и двое из четырех персонажей бахтинского эссе «Разговор о переводах. Диалоги и разговоры». В их числе – два Филолога-переводчика, один из которых воспринимает свою деятельность как науку, другой – как искусство, Философ и Дама⁴². Беря за образец творчество Катулла, Филолог-ученый предлагает в процессе перевода «искусственно разбить единство на кусочки, каждому из этих кусочков подыскать точно (лексически точно!) соответствующий кусочек в нашем языке, а потом вновь составить ... целое» [Бахтин: 2008, с. 83]. Причем, если говорить о букве перевода, то представленная Филологом-педантом позиция не вызывает возражений.

Однако помимо внешней логики изложения, которая закрепляется в тексте посредством знаков языка и которая, пренебрегая национальными и какими бы то ни было другими особенностями, является вследствие этого универсальной, существует и несколько иная логика. Для раскрытия ее сути Филолог-поэт обращается к внутренней речи, напрямую связанной с архаическими слоями мировоззрения художника слова. Возражения со стороны

Ф. Ницше, выступил автором работы «Ницше и музыка». Оказавшись в эмиграции, Н. М. Бахтин получил признание не только со стороны своих соотечественников, но и зарубежных коллег. В частности, он был близким другом Л. Витгенштейна. О том, насколько Витгенштейн уважал и ценил Н. М. Бахтина свидетельствует следующий фрагмент письма от 7 января 1937 г.: «Я опять стал писать без смирения и самоотдачи. Итак, я боюсь, что то, что я напишу, покажется Бахтину хуже, чем то, что я дал ему раньше» [цит. по: Шестаков: 2010, с. 4]. Также Н. М. Бахтин стал одним из героев романа Т. Иглтона «Святые и ученые» («Saintsand scholars», 1987). Подробнее по данному вопросу см.: [Осовский: 2001, с 136–157].

⁴² Н. М. Бахтин называет ее Дамой, «приятной во всех отношениях» [Бахтин: 2008, с. 83].

Филолога-педанта заключаются в том, что именно логически организованная структура творения мастера служит в отношении внутренней речи некой границей, исключающей какой бы то ни было произвол со стороны переводчика, что и обеспечивает дословность перевода.

«Отбросьте эту спасительную дословность, – восклицает ученый, – и вам уже не на что будет опереться: настезь распахнутые двери любому произволу, любой фантазии, под предлогом верности «духу, а не букве». Исполните это внешнее, но совершенно необходимое требование – и во всем остальном вы свободны, а если и ограничены, то только мерою собственных сил» [Бахтин: 2008, с. 83]. Очевидно, что для автора представленной сентенции – Филолога от науки – адекватность перевода первоисточнику напрямую связана с фактором внешней речи, т. е. с тем, что дано на уровне логоса как коррелята рассудочной этики.

Отличный от буквального перевод предполагает необходимость пережить «неразложимое и волнующее ощущение целого» с тем, чтобы в процессе перевода «закрепить именно это ощущение», проясняя «этот предварительный набросок, ища совпадения в частностях, в оттенках» [Бахтин: 2008, с. 83–84]. Потому такой перевод ставит перед собой задачу актуализировать смысл, имплицитно присутствующий в авторском тексте, уходящем корнями в глубокое прошлое с тем, чтобы сделать этот смысл понятным современному читателю.

Для этого – советует второй, выступающий антиподом первому, Филолог-поэт – надо «отбросить и забыть все», чему учит наука, отказаться от отвлеченного формального знания, от эрудиции, словом от всего, что затрудняет погружение в «текучую, божественную сладость катулловых элегий» [Бахтин: 2008, с. 84]. Свое пренебрежение к академическому знанию Филолог-поэт оправдывает тем, что закрепленные строгой наукой правила, по его мнению, скорее отдалят, нежели приблизят читателя к Катулле.

В качестве аргумента, делающего правомерной представленную точку зрения, Филолог-поэт выдвигает следующий тезис: «Вы, закинув голову, благоговейно созерцаете нагроможденный веками эшафодаж комментариев и схолий, загородивший от нас живую воду поэзии, а мне весь этот эшафодаж нужен был только для того, чтобы с головой броситься с него в эту живую воду» [Бахтин, 2008, с. 86]. Разве не созвучна эта мысль словам Ф. Бузони, записанным на страницах его очерков по новой эстетике музыки: «Моцарт! искатель и изобретатель, великий человек с детским сердцем – это он, на кого мы всегда ориентируемся, кому мы преданы; но не его тонике и доминанте, разработкам и кодам» [Busoni: 1911, p. 7]?

В итоге, не подвергая сомнению значимость внешней логики изложения, которая предстает в качестве фундамента для деятельности переводчика, филолог-поэт, тем не менее, настаивает на следующем. Воплощенная вербальными знаками материальная структура служит лишь точкой отсчета в процессе постижения смысла творения Катулла. Соответственно, она призвана лишь обеспечить старт необходимости «разрушить эту материальную структуру до содержащего в себе семантику внутренних переживаний автора основания и самому включиться в этот поток с целью воссоздания совершенно новой формы» [Невская: 2013, URL].

Аналогичным образом действует и Ф. Бузони. В данном контексте уместно вспомнить цитируемые ранее строки: «Разве это не странно – пишет он, – требовать от композитора оригинальности во всем и запрещать это в том, что касается формы? Неудивительно, что, как только он становится оригинальным, его обвиняют в «бесформенности»» [Busoni: 1911, p. 7]. При этом «законодатели требуют, чтобы переводчик воспроизводил жесткость знаков; они считают, что его воспроизведение тем ближе к совершенству, чем теснее оно цепляется за знаки» [Busoni: 1911, p. 15]. По сути, обозначенная точка зрения, в которой в очередной раз варьируется цитируемая ранее мысль композитора о музыке, которая была рождена свободной [Busoni:

1911, р. 5] звучит в унисон с сентенцией Философа. Пытаясь оправдать недопустимость каких бы то ни было ограничений для подлинного художника, он высказывает свои возражения приятной во всех отношениях Даме следующим образом:

«... вы хотите строить свою личность как бы извне, искусственно урезывая и извращая составляющие ее силы. А не думаете ли вы, что только до конца свободный и до конца верный себе разум может войти в подлинное органическое единство? Неужели вы не чувствуете, что, изменяя себе, он тем самым изменяет и вам? А если вы боитесь, что – свободный – он нарушит вашу цельность, то недорого же стоит эта цельность, которую надо держать в вате и всячески предохранять от резких толчков. Повторяю, вы стремитесь поуютнее приютиться в каком-то укромном уголке и – вопреки вашему пафосу – ничего героического в этом нет» [Бахтин: 2008, с. 85]⁴³.

Потому в ситуации, когда вместо обнаруживаемых в первоисточнике «капризной легкости, небрежности, улыбки..., те же самые слова... на нашем языке приобретают вдруг торжественность иератического жеста», переводчик, делающий ставку не на букву, но на дух, должен «отбрасывать их, брать другие слова .., такие же легкие, близкие и волнующие для нас», какими они были когда-то «для самого поэта и его современников» [Бахтин: 2008, с. 84].

Интересно, что появление присоединяющегося к спору двух филологов Философа не ставит под сомнение установку, обозначенную Филоло-

⁴³ Мысль Н. Бахтина, вложенная в уста Философа, видится столь близкой позиции Ф. Бузони, что представляется уместным привести слова Ф. Шёнберга, в которых он высказывает свое несогласие с тем, как Бузони обработал его Пьесу № 2 ор. 11:

«Я твердо убежден, что Вы совершаете ту же ошибку, которую совершает каждый творческий критик: Вы не хотите встать на точку зрения автора, а хотите в чужом произведении найти себя самого, только себя самого. А так быть не может. Нет искусства, которое было бы таким, каким его создали и одновременно совершенно другим – каким его восприняли. Один должен уступить, и мне кажется, это должен быть воспринимающий» [цит. по: Верховина-Стрекаловская: 1995, с. 179].

гом-поэтом. Так, например, Философ изначально отвергает буквальный перевод, называя таковой «подделкой (хотя бы и крайне искусной)» [Бахтин: 2008, с. 87]. Высказывая мысль, согласно которой «если переводы умножаются с каждым днем, то в этом сказывается стремление нового времени вместо ограниченной и интенсивной культуры – к бессмысленному и пустому расширению», вызванному «каким-то чудовищным интеллектуальным зудом...» [Бахтин: 2008, с. 87–88], Философ, по сути, говорит о симулякрах или, что то же – о репродукциях прошлой продукции (Ж. Делёз).

Что же касается предлагаемого им опыта, то этот опыт не противоречит опыту Филолога-поэта, звуча в унисон с диалогической концепцией М. М. Бахтина. «Читая поэта, – говорит от лица своего персонажа Н. М. Бахтин, – я всякий раз внутренне воссоздаю его в себе. Поэтическое произведение и есть, собственно, не что иное, как бесконечная, неисчерпаемая потенция такого рода воссозданий. И вот, когда одно из таких “внутренних воссозданий” упорядочивается и закрепляется в слове (притом на другом языке) – это и есть перевод» [Бахтин: 2008, с. 87]. На наш взгляд, обозначенная Н. М. Бахтиным позиция со всей очевидностью демонстрирует свою причастность декларируемой В. Беньямином установке.

Напомним, согласно мыслителю, задача переводчика заключается не в том, чтобы переводить очевидное, т. е. то, что можно перевести, но в том, чтобы переводить неочевидное, т.е. то, что непереводаемо. Думается, что, как и в случае с рекомендацией Филолога-поэта, речь идет об актуализации этического момента художественного текста или иначе – смысла художественного дискурса, который сокрыт в недрах значения и потому всегда имплицитен⁴⁴.

Вместе с тем, и Н. М. Бахтин, и В. Беньямин выступают здесь в числе единомышленников Ф. Бузони, который настаивает на том, что «всякая нот-

⁴⁴ О синонимичности понятий этический момент текста и смысл подробнее см.: [Шаховский, Волкова: 2020; Лиян: 2021].

ная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли. <...> исполнение произведения есть тоже транскрипция; оно тоже никогда не может упразднить оригинальности <...>. Ибо музыкальное произведение искусства всегда остается цельным и неповрежденным, – отзвучав, оно остается таким же, каким было до своего звучания. Оно пребывает во времени и вместе с тем – вне времени ...» [Busoni: 1911, p. 20–21].

Присоединяясь к мнению безусловных для нас авторитетов, выскажем следующее предположение. Возможно, именно потому, что Бусони в своих размышлениях об абсолютной музыке действовал подобно лингвисту-переводчику, его идеи для большинства музыкантов были скорее экстравагантными, чем безусловно полезными. Заметим, что и в настоящее время собственно духовный анализ музыки не стал основополагающим для большей массы педагогов, начиная от ДМШ и ДШИ и заканчивая специализированными высшими учебными заведениями. Достаточно сказать, что учебное пособие под названием «Духовный анализ музыки» один из признанных авторитетов российского искусствознания – В. В. Медушевский – издал лишь в начале XXI века, практически более, чем спустя сто лет после выхода в свет очерков Бусони, посвященных новой музыкальной эстетики, хотя путь к этому пособию и исчисляется десятками годов творческих исканий автора.

Подытоживая обзор установок, реализуемых Ф. Бусони в области музыкального искусства, а В. Бенямина – в области словесного художественного творчества, обратим внимание на тот факт, что, по сути, оба мыслителя ориентировались в своих эссе и заметках на снятие чувства автоматизма у вступающего с ними в диалог «собеседника» (читателя/слушателя), ставя акцент не столько на передаче сообщения, сколько на потребности пробудить в своем *vis-a-vis* жажду собственного поиска в очерченном ими проблемном поле. Потому, сравнительный анализ теоретических положений Бусони и Бенямина способствует, на наш взгляд, более глубокому проник-

новению в суть их концепций. В итоге осуществляемый сквозь пространство и время глобальный диалог позволяет осознать, как творчество одного художника проливает свет на творчество другого.

1.3 На перекрестке времен: из прошлого в будущее

В одном из своих монографических исследований, посвященных реальности нереального, В.В. Налимов пишет об изоморфизме человека и текста [Налимов, Дрогалина: 1995]. Впоследствии эта мысль оказалась перспективной с точки зрения искусствоведческого и культурологического анализа произведений искусства, посредством которых вдумчивый читатель, зритель, исполнитель (слушатель) получает возможность вступить в диалог с писателем, художником или композитором⁴⁵.

В данном случае текстовая природа человека с особенной очевидностью просматривается в ситуации, когда он проявляет склонность фиксировать свои мысли на бумаге, испытывая при этом постоянную потребность делиться своим пониманием жизни и искусства с себе подобными. Среди деятелей мировой культуры, отмеченных тягой к письму, – художники, композиторы, исполнители-инструменталисты и вокалисты, актеры и режиссеры, а также поэты и прозаики. В центре третьего параграфа Первой главы – архивы Бузони, представленные его письмами, эссе, заметками, в том числе материалами, которые так или иначе затрагиваются в литературе, посвященной самым разным сторонам жизни маэстро. Мысли Бузони о музыке касаются самых разных аспектов этого вида искусства – и исполнительского, и композиторского, и педагогического, однако мы в большей степени сосредоточим свое внимание на тех размышлениях художника, которые отвечают специфике оперного творчества в целом, сценической музыке

⁴⁵ Подробнее по данному вопросу см.: [Волкова: 2019; Шаховский, Волкова: 2017].

и оперного либретто. Наш выбор обусловлен тем, что опера занимала в жизни и творчестве Бузони особое место.

Интерес к музыкальному театру проявился у композитора в восемнадцатилетнем возрасте. Как вспоминает Эдвард Дж. Дент, именно в это время Бузони познакомился с рассказом Г. Келлера⁴⁶ «Сельские Ромео Джульетта», который вдохновил его на написание либретто. Несмотря на юный возраст Бузони, Дент акцентирует внимание на том, что последняя сцена этого произведения обнаруживает в себе наличие мистического, ирреального начала, которое впоследствии окажется в фокусе его эстетической концепции.

Позднее, между 1887 и 1889 годами, Бузони работает над романтической оперой “*Sigune oder das stille Dorf*” («Сигун или тихая деревня»), авторство которой принадлежит Р. Баумбаху⁴⁷. Другой автор, привлечший внимание композитора своим творчеством, – Ж.А. де Гобино⁴⁸. Речь идет о рассказе «Великий чародей», на основе которого было создано либретто мистической пьесы в одном действии. Как свидетельствует Эдвард Дж. Дент, до сочинения музыки дело не дошло, «но стихотворение, задуманное в восточном колорите» [Dent: 1984], увидело свет. Дент обнаружил его в шмидтовском издании 1907 года. Думается, что столь рано проявившийся интерес

⁴⁶ Келлер Готфрид (1819–1890) – швейцарский поэт и писатель, который два года обучался в Академии художеств в Мюнхене. Свои произведения писал на немецком языке. По мнению историка немецкой литературы Рихарда Майерпа, имеются все основания говорить о равновеличии талантов Гете и Келлера.

⁴⁷ Баумбах Рудольф (1840–1905) – немецкий поэт, работающий под псевдонимом Пауль Бах. Изначально, обнаружив в себе склонность к рисованию, хотел стать художником. Литературное творчество Баумбаха началось с оформления юмористических газет и сочинения застольных песен. На его стихи, написанные простым языком, писали музыку наряду с Ферруччо Бузони такие композиторы, как А. Берг, М. Рeger и др.

⁴⁸ Жозеф Артюр де Гобино (1816–1882) – французский писатель-романист, социолог, дипломат, основоположник расистской идеологии, ученик Стендаля и Мериме. Писал труды по истории Востока, оставил лингвистический «Трактат о клинописях», увлекался скульптурой. В 1876 году встречался с композитором Р. Вагнером, который видел в нем своего единомышленника, вызывал симпатии со стороны Ф. Ницше и Р. Роллана. Последний отмечал у де Гобино одаренность мыслителя и художника.

к музыкальному театру дает основание оценивать оперное творчество с позиции весьма значимого для композитора направления в его художественной деятельности, которое также можно рассматривать в качестве своеобразной экспериментальной лаборатории мастера.

Остановимся на наиболее важных, на наш взгляд, эстетических принципах Бизони, которые нашли свое воплощение в практической реализации на примере четырех опер Феруччо Бизони.

«Музыке, действительно, дано вибрировать в наших человеческих настроениях: страх (Лепорелло), угнетение души, бодрость, усталость (последние квартеты Бетховена), решение (Вотан), нерешительность, уныние, поощрение, суровость, нежность, возбуждение, успокоение, чувство удивления или ожидания и еще другие; также внутреннее эхо внешних событий, которое связано с этими настроениями души. Но не сама движущая причина этих духовных привязанностей; – не радость по поводу избегнутой опасности, не сама опасность или вид опасности, которая вызвала страх; эмоциональное состояние, да, но не психические разновидности этой эмоции, такие как зависть или ревность; и в равной степени бесполезно пытаться выразить с помощью музыки моральные качества (тщеславие, ум) или абстрактные идеи, такие как истина и справедливость. Можно ли представить, как бедный, но довольный человек будет воплощен в музыке? Удовлетворенность, состояние души можно интерпретировать с помощью музыки; но где проявляется бедность или важная этическая проблема, сформулированная в словах «бедный, но довольный»? Это связано с тем фактом, что «бедный» означает фазу земных и социальных условий, которых нельзя найти в вечной гармонии. А музыка – это часть вибрирующей вселенной» [Busoni: 1911, p. 13].

Вне всяких сомнений, в цитируемом фрагменте одного из эссе Бизони реализуется идея, согласно которой *музыкальная эмоция* не является компонентом настроения и, соответственно, не имеет никакого отношения к эмоции как психологическому (психическому) феномену. Другими словами,

Бузони со всей очевидностью доказывает тот факт, что ценность музыки лежит за пределами обыденной жизни, находясь в сфере духа⁴⁹. Весьма примечательным здесь оказываются высказываемые композитором сомнения относительно возможности посредством музыки воплощать конкретные моральные качества или абстрактные идеи. Необходимость обратить внимание на отстаиваемую композитором точку зрения обусловлена следующим моментом.

Утверждая, что как удовлетворенность, так и состояние души можно интерпретировать с помощью музыки и, одновременно, задаваясь вопросом, «где проявляется бедность или важная этическая проблема, сформулированная в словах «бедный, но довольный»?», Бузони, по сути, ставит перед собой сложнейшую проблему музыкальной эстетики. Ее решение находится на стыке так называемой музыки прикладной (*angewandte Musik*) и музыки чистой (*reine Musik*). Понятно, что все устремления Бузони-композитора сосредоточены на сущностной стороне этого музыкального вида искусства как явления самодостаточного. Именно по этой причине Бузони так отчаянно сторонится возможности влиять на эмоции находящейся в зрительном зале публики, избегая воздействия на ее настроение.

Объявив априори войну сенсуализму, композитор именно в контрапункте находит ключ к абсолютной музыке, изгоняя из нее «все тонкости и гармонические эффекты, которые, по его мнению, соответствуют скорее эротическому, чем возвышенному началу» [Gatti: 2016, p. 270]. Высказывая опасение в том, что постоянное стремление Бузони к освобождению своей музыки от оков материальности, его неиссякаемая потребность к очищению в творческом горении от всего наносного и потому неистинного, могли привести к утрате ее привлекательности, Гатти приходит к следующему выводу.

⁴⁹ Подробнее по данному вопросу см.: [Ефимова: 2013; Волкова, Шаховский: 2020].

Не надо думать, что музыка Бузони в итоге полностью оказалась порабощенной его интеллектом. Нет, пишет исследователь, «<...> гений художника действует так твердо и безошибочно, что ему удается создать архитектуру, прочную и в то же время живую, которая поднимается на высоту, достигнутую очень немногими людьми нашего времени» [Gatti: 2016, p. 275].

То обстоятельство, что Бузони выступает активным противником прикладной функции музыки, которая, на его взгляд, принижает высокое искусство, низвергая его с небес на землю, делает его непримиримым и к тому, чтобы использовать музыку в качестве иллюстрации происходящего на сцене действия. Вот что он пишет по тому поводу.

«В современном театре музыка страдает от ошибки, заключающейся в стремлении повторить сцены, проходящие на сцене вместо того, чтобы выполнить свою собственную надлежащую задачу интерпретации душевных состояний представленных лиц. Когда сцена создает иллюзию грозы, это полностью воспринимается глазом. Тем не менее, почти все композиторы стремятся изобразить бурю в тонах, что является не только ненужным и слабым повторением, но и неспособностью выполнить свою истинную функцию. Человек на сцене либо находится под психическим влиянием грозы, либо его настроение, будучи поглощенным ходом мыслей более сильного влияния, остается незатронутым. Буря видна и слышна без помощи музыки; это невидимые и неслышимые духовные процессы изображаемых персонажей, которые музыка должна сделать понятными.

Опять же, на сцене существуют «очевидные» психические состояния, которые музыка не должна принимать во внимание. Предположим, театральную ситуацию, в которой веселая компания проходит ночью и исчезает из поля зрения, в то время как на переднем плане происходит безмолвная, отравленная дуэль. Здесь музыка, посредством продолжающейся песни, должна помнить о веселой компании, которая теперь скрыта из виду; действия и чувства пары на переднем плане могут быть поняты без дальнейших

комментариев, и музыка – драматически говоря – не должна участвовать в их действии и нарушать трагическое молчание.

В значительной степени оправданным, на мой взгляд, является план старой оперы, который сконцентрировал и музыкально закруглил страсти, вызванные движущейся драматической сценой в форме декорации (ария). Слово и сценическая игра передавали драматический ход действия, за которым более или менее скудно следовал музыкальный речитатив; достигнув точки отдыха, музыка снова взяла бразды правления в свои руки. Это менее внешне, чем некоторые сейчас заставляют нас думать. С другой стороны, именно заостренная форма самой «арии» привела к искаженности выражения и декадансу» [Busoni: 1911, p. 15].

Комментируя данное высказывание Бузони, выскажем следующее соображение. Термин «старая опера», план которой видится Бузони образцовым, возникает в противовес опере Вагнера, к которой Бузони испытывал чувство неприязни. Будучи, безусловно, знаком с вагнеровской концепцией *Gesamtkunstwerk*, он мало ей доверял, относясь к идеям своего собрата по цеху с подозрением ввиду отсутствия в этой концепции достаточной ясности. Помимо этого, как свидетельствуют зарубежные исследователи, Бузони не могло не раздражать настойчивое стремление Вагнера к интеграции слова и музыки, которое с неизбежностью приводило к искажению сущности одного вида искусства в тщетных попытках композитора, нацеленных на его отождествление с другим видом искусства.

Потому единственно возможное решение достичь идеала Бузони связывает с оперой, какой она предстает в своей доромантической форме. По мысли композитора, это опера, содержащая в себе арии и ариетты, терцеты и т.п., на которые делятся акты и в которой музыка призвана сделать очевидным лишь то, что невыразимо посредством других видов искусства. Иначе говоря, музыка здесь не столько усиливает воздействие слова, сколько организует движение музыкально-театрального целого.

Что же касается либретто, то не приспособленным для нужд музыкального театра Бузони считал такое, которое само по себе может длительное время удерживать внимание публики, подобно пьесе. При этом идеальным либретто для Бузони является такое либретто, которое может быть понято и потому имеет право на существование только благодаря музыке, преследующей цель восполнить звучащее слово. Именно в данном контексте эталонным для Бузони оставалось оперное творчество Моцарта, из числа которого Бузони особенно выделял оперу «Волшебная флейта». Никакое другое либретто не заслужило из его уст похвалы как «поучительное, зрелищное, священное и занимательное» одновременно либретто оперы «Волшебная флейта»⁵⁰ [Gatti: 1934, p. 275].

Именно потому, что лишь мистический сюжет, по мысли Бузони, способен возносить зрительскую аудиторию высоко над землей, в музыкальной драме следует отказаться от воплощения реалистических событий. Более того, в ситуации, когда поступки оперных персонажей определяются житейскими нормами, согласно обыденной, столь характерной для повседневности, логики, зритель, наблюдая за привычным для себя сюжетом, остается прежним, в нем ничего не меняется от соприкосновения с творением композитора. (Примечательно, что подобное требование Бузони предъявлял и к исполнительской деятельности, возлагая большие надежды на свою аудиторию. Об этом свидетельствуют его дневниковые записи. Как уже упоминалось ранее, возвращаясь домой из Чикаго, он жалуется, что городом управляют деньги и что люди не слушают, когда он играет).

Напротив, подлинная музыкальная драма должна быть во всем противоположна реальности и той действительности, которая отвечает «правде» жизни. Только в этом случае зритель оказывается поставленным перед необходимостью поиска соответствий между тем, что происходит на сцене и

⁵⁰ Как отмечают критики, между главными героями его оперы «Выбор невесты» Тузманом и Альбертиной существует некоторое сходство с моцартовской парой Моностатоса и Памины.

опытом собственной жизни. Подобная деятельность способствует тому, что каждый из зрителей в какой-то степени становится действительным соавтором в создании произведения искусства в той форме, в которой оно достигает разума. Именно в этом случае, по мнению Бузони, понятие логики заменяется понятием игры, что придает фантазии поэта-музыканта неограниченный простор.

На наш взгляд, отмеченная установка Ф. Бузони выстраивается в опоре на введенный некогда Аристотелем принцип конгениальности, который служит маркером взаимоотношений автора и зрителя. Образованное от двух латинских слов *con* (вместе) и *genius* (дух), это понятие означает противоположную кровному родству духовную близость, обусловленную сходным образом мыслей, единством идей. Другими словами, отказ от такого музыкального театра, посетив который зритель остается «самим собой» [Gatti: 2016, p. 274] означает для Бузони лишь одно: общение с искусством бесполезно в том случае, если оно не приводит к духовному преображению зрителя. Не случайно синонимичными понятию конгениальность оказываются такие лексемы, как *плодотворный* и *рождать* [конгениальность: URL]⁵¹.

Для аргументации приведем слова Томаса Эртельта, который пишет о том, что Бузони хотел эмоционально охватить свою аудиторию, но не заморозить ее и это было сознательное решение. Дело в том, что Бузони придерживался твердого убеждения в том, что публика не должна безоговорочно отдаваться музыке, как это было принято в позднеромантическую эпоху. Бузони хотел внимательных слушателей, а не бездумное сочувствие, ему требовалось от них активное участие. Даже в его операх слушатели не

⁵¹ Примечательно, что одна из лучших экранизаций оперы Моцарта «Волшебная флейта», созданная И. Бергманом, не только сохраняет специфику музыкального театра, столь высоко ценимого Бузони, но и передает момент соучастия зрителя в оперном действии посредством крупного плана лиц отдельных людей, находящихся в числе наблюдающей за развитием сюжета публики.

должны были быть увлечены эмоциями, но должны были осознать, что им что-то исполняют [Эртельт: 1989, р. 87].

Мы полагаем, что по умолчанию подобный опыт противостоит закону Э. Геннекена⁵², вошедшего в современную науку как закон Э. Геннекена-Н. А. Рубакина. Выведенный в рамках этнопсихологического метода анализа произведений словесного творчества, а впоследствии – в русле психологии искусства, этот закон гласит, что литературное произведение способно оказывать наибольшее влияние лишь на определенный тип читателей. Имеются в виду такие, чья психическая организация коррелирует с психической организацией автора.

Несмотря на то, что данный закон нашел поддержку в трудах З. Фрейда и ряда других ученых, его несостоятельность на современном этапе развития гуманитарной науки с убедительностью доказывает исследование Р. В. Комарова. Опираясь на труды американских ученых Джексона и Мессика, Р. В. Комаров пишет о разработанном ими критерии подлинности художественного творения мастера. Речь идет о понятии *конденсация*, которое раскрывает особенности творческих продуктов: «чем произведение по таланту масштабнее, тем больше смыслов и подтекстов путем интерпретаций в нем можно открыть» [Комаров: URL]. Причем, сам автор может даже и не подозревать об их потенциальном присутствии в его произведении.

В целом высказанная российским ученым позиция вполне согласуется, на наш взгляд, с позицией Ф. Бузони, который с открытым забралом шел на встречу публике, приобщая ее к своим новациям в расчете на деятельное соучастие. Как пишет Р. В. Комаров, «произведение искусства может действовать даже на тех, чьим выражением оно не служит и даже при

⁵² Э. Геннекен (1858–1888) – французский литературный критик, писатель, журналист, издатель, философ, родившийся в Палермо – центре одной из сицилийских провинций Италии. Свою известность Геннекен приобрел благодаря книге “La critique scientifique” («Опыт построения научной критики»), с которой русскоязычный читатель мог познакомиться в 1892 году – времени ее издания в Санкт-Петербурге.

полной противоположности между автором и читателем, достаточно ввести в закон еще одну переменную – творчество» [Комаров: URL].

Принципиальным для нас в данном контексте оказывается следующий факт: установка на обозначенную Комаровым переменную – творчество – одинаково «касается и писателя, и читателя» [Комаров: URL]. Думается, что данная точка зрения созвучна словам Бузони, написанным на страницах его «Новой эстетики музыки». «Великие художники играют свои собственные произведения по-разному при каждом повторении, переделывают их под влиянием момента, ускоряют и замедляют, так, как они не могли указать знаками – и всегда в соответствии с заданными условиями этой «вечной гармонии»» [Busoni: 1911, p. 17]. Потому, собственно, то «вдохновение композитора, которое неизбежно теряется через нотацию, его интерпретатор должен восстановить самостоятельно» [Busoni: 1911, p. 16].

О том, что вопрос о мере самостоятельности остается открытым, свидетельствует позиция Г. Г. Нейгауза. Как признавался российский музыкант-педагог, он «еще с 1906 года, когда впервые услышал Бузони, был до того пленен его игрой, что во время своих занятий на фортепиано буквально ни о ком другом не мог думать (у меня будто в ушах жужжало: Бузони-бузони-Бузони-бузони...), и хотя я чисто музыкально, то есть как человек, понимающий музыку, как толкователь ее, и сохранял полностью свою духовную независимость, благодаря которой я всем нутром своим не принимал, отвергал многое в трактовке Бузони, даже во всей его художественно-музыкальной натуре, но пианистически, как виртуоз я чувствовал себя перед ним пигмеем и сотни раз задавал себе вопрос: какой смысл имеют мои пианистические потуги, когда существуют на свете такие «демиурги», как этот длинноволосый красавиц, волшебник Бузони... Я подчеркиваю этот факт: я критиковал тогда Бузони, а мне было лишь восемнадцать лет, как критикую сейчас, когда мне ровно вчетверо больше, с таким же основанием и с таким же осознанием своей правоты и несмотря на то, что он был для меня демиургом...» [Нейгауз: 1983, с. 27–28].

Возможно, столь очевидное неприятие предлагаемых Бузони трактовок было обусловлено тем, что его диалог с автором произведения рассматривался современниками исключительно в русле метода интерпретации. Однако именно сегодня в самых разных жанрах и видах искусства все большую популярность завоевывает метод реинтерпретации. Пожалуй, его равноправие с методом интерпретации было «узаконено» в наибольшей степени в эпоху постмодернизма. Речь идет о совершенно ином ракурсе видения авторского замысла со стороны исполнителя.

Принимая во внимание тот факт, что приставка *re-*, одновременно, означает как возврат к исходному тексту, так и отказ от него, реинтерпретация обуславливает тотальное переосмысление первоисточника. Если в случае интерпретации он сохраняется на уровне системы, что позволяет квалифицировать данный метод с позиции вторичной художественной деятельности, то в случае с реинтерпретацией дело обстоит иначе. Метод реинтерпретации обуславливает создание новой художественной системы, где базовый текст присутствует в качестве ее элемента, что дает основание квалифицировать реинтерпретацию с позиции первичной художественной деятельности [Волкова: 2010].

Аргументацией представленной позиции служит опыт К. Сорабджи⁵³, для которого именно Бузони стал вдохновителем концепции искажения базового музыкального текста посредством радикальной музыкальной трансформации, вследствие чего знакомые элементы превращаются в незнакомые. На наш взгляд, именно поэтому воплощение авторской концепции Сорабджи было связано опять-таки с Хабанерой, которую исполняет героиня оперы Бизе «Кармен».

Как пишет Ким Ми-Цзинь, «Сорабджи превращает оригинал в подделку, изменяя и деформируя оригинальный материал» [Kim Mi-Jin: 2014,

⁵³ Кайхосру Сорабджи (1892–1988) – британский композитор, музыкальный критик, писатель, вобравший в себя культурные корни отца – выходца из Индии, и матери-англичанки.

р. 17]. В данном контексте особенно авторитетным будут слова самого музыканта, запечатленные в его книге «Вокруг музыки» (“Around Music”). По свидетельству Кайхосру Сорабджи, концепция искажения определяет «сверхъестественную способность хвататься за материал совершенно обычного характера и таким образом овладевать им, что он теряет всю свою собственную идентичность и становится ... просто посредником» [цит. по Kim Mi-Jin: 2014, p. 19].

Вместе с тем попытка обнаружить в творении композитора «*дух произведения*», «*человечность*», предпринятая Ф. Бузони, находит свой отклик в трудах российских и зарубежных ученых, в фокусе научных интересов которых – осуществляемое между композитором, исполнителем и слушателем диалогическое взаимодействие. В частности, проблема диалога и трехзвневой коммуникации, в том числе с включением звена «текст» разрабатывалась с 70-х годов прошлого, двадцатого, века в трудах М. Г. Арановского [Арановский: 1969], Е. В. Назайкинского [Назайкинский: 1972], В. В. Медушевского [Медушевский: 1977; 1988; 1993] и др.

В целом речь идет о рассмотрении музыкальности как собственно *духовной категории*, которая раскрывается посредством двойственного характера музыкальной формы, опредмеченной в нотном тексте. С этой точки зрения весьма показательна мысль Г. А. Орлова, по мнению которого «Одно из распространенных заблуждений заставляет видеть в партитуре точный и полный графический эквивалент музыки – ее объективный и самодостаточный аналог» [Орлов: 1992, с. 190].

Не случайно поэтому Лабораторией музыкальной семантики под руководством доктора искусствоведения профессора Л. Н. Шаймухаметовой был введен в научный оборот ряд терминов, один из которых – *отраженный текст*. Речь идет о тексте, который возникает в сознании слушателя. Акцентирование внимания на звучащем в контексте слушательской коммуникации тексте происходит и в монографическом исследовании Л. М. Кадцына, изданном в 1996 году.

В свою очередь, в 2000-х годах в Лаборатории музыкального содержания (ЛМС) коллективными усилиями была разработана теория смысловой организации первичного текста. Помимо этого, в центре научных изысканий ЛМС, воплощенных в диссертационных исследованиях, монографиях и статьях, стала проблема музыкального текста, который возникает в процессе исполнительской деятельности. В русле обозначенной проблемы введены такие понятия, как первичный и вторичный текст, исполнительский сценарий.

Наконец, в 2022 году в диссертационном исследовании нашей соотечественницы ввиду особой значимости нотного текста (нотации), который в процессе интерпретации музыкального произведения выступает полем методологических операций для исполнителя и слушателя, было внесено следующее предложение. Дополнить известную триаду композитор–исполнитель–слушатель четвертым членом – текстом. Подобный опыт привел к трансформации триады в тетраду. Ее графическое выражение У Лиян осуществляется следующим образом:

композитор → текст¹ ↔ исполнитель → текст² ↔ слушатель → текст³...

В целом обозначенная тетрада реализуется под знаком риторического канона как триединства Этоса, Логоса и Пафоса, являющего собой образец мыследеятельности для всех вступающих во взаимодействие участников коммуникативного акта. Здесь актуализируемая в процессе восприятия музыки мыследеятельность выступает знаком чистого мышления, являющего собой аналог духовной работы. Ее значимость обусловлена следующим обстоятельством.

Изначально риторически организованная речь композитора, представленная ее невербальной разновидностью, в процессе опредмечивания на уровне нотного текста утрачивает свою целостность. В итоге, опираясь на Логос, эксплицитно присутствующий в нотном тексте, исполнитель восполняет речь композитора посредством актуализации собственных Этоса и Па-

фоса. В свою очередь, воспринимающий Этос и Пафос исполнителя слушатель оказывается поставлен перед необходимостью актуализировать собственный Логос, который присутствует в звучащей материи исключительно имплицитно.

Примечательно, что, как свидетельствует У Лиян, «...все три текста – это один и тот же текст, который всякий раз оказывается не равен самому себе по одной простой причине. Для поддержания его подлинной жизни необходимы новые коммуниканты. При этом каждый из них вносит в текст свое собственное Я, вследствие чего все они могут говорить, например, о «своем Прокофьеве» или о «своем Рахманинове» подобно тому, как это делала М. Цветаева, назвавшая одну из своих рукописей «Мой Пушкин»» [У Лиян: интернет-ресурс].

Отвечая на вопрос, «насколько обозначенная тетрада оказывается универсальной?», Лиян приходит к следующей мысли: лишь на первый взгляд «то обстоятельство, что в музыкальном театре взаимодействуют одновременно разные виды искусства, создает иллюзию избыточности художественной информации, вследствие чего зрителю (слушателю) отводится роль пассивного потребителя» [У Лиян: URL]. Напротив, именно синтетическое художественное целое ставит публику перед необходимостью не столько суммировать получаемую посредством разных каналов восприятия информацию, передача которой обуславливается вовлеченными в оперу разными видами искусства, сколько выйти на генерализующую интонацию. Последняя в концепции В. В. Медушевского выступает синонимичной таким понятиям, как:

- «интонационное слышание аналитических свойств»;
- «энергия духовного «я»»;
- «умосозерцающее духовное «я» («мы») музыки»;
- «интонация духовного «я»»;
- «пластические, интонационные, изобразительные знаки» [Медушевский: 1993: с. 27, 30, 31, 99, 104].

По сути, обозначенные понятия демонстрируют установку на постижение энергийно-смысловой целостности всякого музыкального дискурса, которая обретается в опоре на упоминаемую ранее тетраду лишь с одной оговоркой. Музыкальный театр с неизбежностью увеличивает количество участников коммуникативного акта, что вносит в графическое изображение тетрады некоторые коррективы:

композитор → текст1 ↔ дирижер → текст2 ↔ режиссер → текст3 ↔ художник-декоратор → текст4 ↔ сценограф → текст5 ↔ артисты → текст6 ↔ зритель → текст7 [У Лиян: интернет-ресурс].

Думается, что представленная тетрада с наибольшей полнотой может служить иллюстрацией отстаиваемого Ф. Бузони принципа, согласно которому в музыкальном театре каждый вид искусства должен использоваться сообразно своей специфике, не подменяя другой и не дублируя его. Свидетельство тому – слова самого композитора, которые мы цитировали выше, на с. 61–62 настоящего исследования.

Высказанные по поводу музыки соображения находят свое продолжение и в отношении либретто, поскольку, по мысли Ф. Бузони, музыка не может, не должна заполнять либретто от начала до конца. Как свидетельствует Гатти, ничто не кажется Бузони более антитеатральным, чем непрерывный музыкальный поток, который стремится все выразить и усилить и все прокомментировать, что со всей очевидностью демонстрирует вагнеровская драма. Напротив, актуализация музыки происходит исключительно тогда, когда это необходимо.

Бузони четко оговаривает такие ситуации:

1) когда слову не удастся передать нам полного смысла действия;

2) когда длящееся единство значения и смысла нарушается, что приводит к тотальности кода и, как следствие, сокрытию смысла во внутренней форме языка (Гатти пишет об этом так: «<смысл> из внешнего становится внутренним») [Gatti: 1934, p. 274];

3) когда то, что видно на сцене, уже не проясняется само собой.

Другими словами, совершенно очевидно, что музыка в опере, согласно позиции Ф. Бузони, должна иметь вполне определенную функцию. В то же время, ее соответствие оперным нуждам никоим образом не должно привести к утрате музыки своей чистоты и силы воздействия. Что это значит?

Признавая, что, в отличие от драматического произведения, настоящее оперное либретто невозможно представить без музыки, Бузони настаивает на следующем. Даже будучи отделена от словесного текста, оперная партитура, должна отвечать всем характеристикам целостного музыкального произведения, пригодного для исполнения. Имеется в виду тот факт, что во всех без исключения случаях, вырываясь из охватываемых ею драматических рамок, музыка должна сохранять форму. Подобная автономия музыки, участвующей в качестве составной части синтетического оперного жанра, видится Ф. Бузони в качестве «высшей, то есть универсальной ... формы музыкального выражения» [Gatti: 1934, p. 274].

Более того, не что иное, как оперу Бузони считает возможным позиционировать самым подходящим местом для музыкального высказывания, посредством которого:

- невыразимое становится очевидным;
- возбуждаются страсти людей, что делает их чувствительными, т.е. способными к со-чувствию;
- происходит отказ от демонстрации внешних событий, видимость которых очевидна.

Как мы упоминали ранее, абсолютным воплощением такого совершенства, согласно Бузони, является «Волшебная флейта» Моцарта. По мысли композитора, Моцарту удалось осуществить здесь преодоление извечных противоречий между классическим и романтическим, между древним и современным, между германизмом и латинизмом, демонстрируя высшее, отмеченной гармонией, видение художника. Несколько забега

вперед, заметим, что наиболее приближенным к искомому идеалу станет для Бузони «Доктор Фауст».

Таким образом, мысль Бузони, оказавшаяся доступной широкой общественности в год выхода в свет сборника статей под названием «Очерки новой эстетики музыки» – в 1911 году, – нашла свое продолжение в российской музыкальной науке спустя чуть менее ста лет. Сегодня эта мысль оказывается по-прежнему современной.

Иной аспект новаций, связанных с новой эстетикой музыки Ф. Бузони, обнаруживает себя в таких актуальных для современного музыкального театра феноменах, как *новый музыкальный театр* и *иммерсивный театр*. В первом случае имеется в виду тот факт, что каждое оперное творение Бузони не равно самому себе аналогично тому, что сегодня подразумевают под новым музыкальным театром. Его специфику автор этого термина – композитор Маурисио Кагель⁵⁴ – определил следующим образом: традиционная иерархия исполнителей и их функции нарушаются, либо вовсе отменяются, при этом в отдельных фрагментах может отсутствовать не только вокальное начало, как таковое, но и собственно начало музыкальное, за исключением ритмических секций и т. п.⁵⁵.

Другими словами, каждое очередное произведение, выполненное под знаком нового музыкального театра, опознается на уровне оригинально выстроенной авторской концепции. «В каком-то смысле, – пишет по этому поводу В. В. Тарнопольский – каждый такой спектакль – «сам себе жанр», плод своего рода перманентной «оперной реформы» [Тарнопольский: 2015, с. 27]. В свою очередь, иммерсивный театр предполагает интерактивные

⁵⁴ Маурисио Кагель (1931–2008) – аргентинский и германский композитор, известный произведениями с внедренными элементами перформанса, подразумевающего включение исполнителей в театральную актерскую игру. Некоторые из его пьес дают исполнителям конкретные театральные инструкции: принимать определенные выражения лица во время игры, выходить на сцену определенным образом, физически взаимодействовать с другими исполнителями и т. д.

⁵⁵ Подробнее по данному вопросу см.: [Карпун: 2018, с. 53–54].

формы взаимодействия со зрителем, что делает последнего непосредственным участником синтетического художественного целого. Остановимся на конкретных примерах.

В конце декабря 2020 года в Москве, в театре Геликон-опера, состоялся премьерный показ оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна»⁵⁶. Это вторая российская премьера (первая прошла в городе Куйбышине/Самаре в 1977 году). Написанное в духе комедии del arte произведение стало тогда своего рода пародией на оперу и сатирой на общество. Не случайно в конце постановки центральный герой, имя которого выписано в названии оперы, говорит, обращаясь к публике: «Вы, арлекины!» [У Сянцзэ: 2021, с. 49]. Интересно, что оперный финал также задает установку на стирание границ между актерами и зрителями. Бузони выстраивает его следующим образом: после того, как действующие лица и исполнители выходят на поклон перед закрытым занавесом и, вкусив аплодисменты, прощаются со зрителями, Арлекин остается один. Он произносит свой морализаторский монолог и уходит, после чего занавес вновь открывается, делая обозримой для публики сцену, которая возвращает нас к первой части: Маттео читает книгу и ждет продолжения [У Сянцзэ: 2021].

Другими словами, выступив в качестве стороннего наблюдателя оперной истории, вернувшийся к ее исходной точке зритель получает таким образом возможность мысленно разыграть новый поворот сюжета, опираясь на собственный опыт. На наш взгляд, подобный финал как нельзя лучше

⁵⁶ Режиссер-постановщик: Илья Ильин.

Дирижер-постановщик: Филипп Селиванов.

Художник-постановщик: Игорь Нежный.

Художник по костюмам: Татьяна Тулубьева.

Художник по свету: Денис Енюков.

Хореография: Данила Ситников, Евгений Юшков.

Автор русского текста либретто: Марина Скалкина.

Премьера была посвящена 100-летию со дня рождения выдающегося театрального режиссера, актера, педагога, народного артиста России и Украины Матвея Ошеровского.

отвечает тому игровому принципу, который пронизывает все составляющие синтетического художественного целого.

Принимая во внимание слова композитора, по мнению которого «Арлекин» «имеет тенденцию к двусмысленности и преувеличению, чтобы на мгновение поставить слушателя в положение легкого сомнения» [Бузони: 2012, с. 19], нельзя не признать верность следующего положения. Определенную двойственность оперному тексту придает и «тесное единство трагического и комического», и такие литературные приемы, как балагурство, буффонада, бурлеск, бурлетта, лацци, в том числе отсутствие четких границ между искусством и жизнью [Заржецкий: 2006, с. 3], а также самоирония. Потому, собственно, поединок между Арлекином и Леандром допускает, по мысли ученых, самые разные символические толкования:

- противоречие между «юной классикой» и захиревшим «романтизмом»;
- противоборство между живым творчеством и рутинной;
- противостояние нового и старого мироощущения;
- напряженная борьба между правдой и ложью [Заславская: 1997].

При этом, как свидетельствует И. Б. Заславская, «главную задачу оперного композитора Бузони видел в создании произведения, все компоненты которого находились бы в равновесии» [Заславская: 1997, с. 10].

Знаменательно, что в данном контексте и гармоническая, и мелодическая ткань поддерживают двойственность, объединенность и многоуровневость сюжетной линии. Как пишет E. Franceschetti, в «Арлекине» «есть *vel canto* (особенно в звучащей, как пародия, любовной песне Леандра к Коломбине), есть декламация и речитатив, есть длинные пассажи из отчетливых тональных построений. Но есть также музыка механическая и марионеточная» [Franceschetti: 2017, URL]. Последнюю ученый связывает с «Петрушкой» Стравинского и «Чудесным мандарином» Бартока.

Помимо этого, опытный слушатель «не пройдет мимо» всевозможных цитат и аллюзий, которые выступают частью таких целостных произведений, как:

- «Кармен» Ж. Бизе;
- «Герцог Альба» Г. Доницетти;
- «Дон Жуана» В. А. Моцарта;
- «Лоэнгрин» Р. Вагнера;
- «Риголетто» Дж. Верди;
- «Аида» Дж. Верди;
- «Художник Матис» П. Хиндемита и др.

Высмеивая культурные штампы и художественные стереотипы, Бузони в опоре на традицию демонстрирует подчас весьма оригинальное ее прочтение. Так, например, дуэт согласия Леандра и Коломбины он преобразовывает в дуэт разногласия, поскольку Леандр изъясняется на итальянском языке, Коломбина – на немецком. Более того, музыка, характер которой изначально соответствовал любовной серенаде, в итоге приобретает черты галлопа. Аналогичным образом нарушают оперную традицию и созданные Бузони «музыкальные портреты» главных героев: центральное действующее лицо – Арлекин – декламирует, его возлюбленная обречена композитором на молчание, а основные партии поручаются второстепенным персонажам [«Арлекин» Ф. Бузони: URL].

Возможно, именно поэтому московская премьера оперы вызвала единодушное признание со стороны публики, в числе которой оказались и медийные лица. Вот лишь некоторые реплики, звучащие в рекламном видеоролике: «Я проникся. Потрясающая работа! Я впечатлен!» (Сергей Зверев); «Это просто затягивает!» (Эвелина Блédанс); «Отличная режиссерская работа!» (Гедиминас Таранда); «Это так интересно! Это было абсурдно! Абсурд – это то, чем этот спектакль вообще выделяется!» (Алена Свиридова с сыном); «Очень здорово!» (Вера Таривердиева); «Это страшно весело!» (Владислав Флярковский). Причем, для нас остается неизвестным,

насколько одинаково положительная оценка постановки, осуществленной силами творческого коллектива «Геликон-оперы, вызвана опознанием себя в главном герое (исходя из брошенной им в зал реплики «Вы, арлекины») или же зрелищностью самого оперного спектакля.

Что же касается позиции его создателей во главе с режиссером-постановщиком И. Ильиным и дирижером-постановщиком Ф. Селивановым, то, принимая во внимание обстоятельство, согласно которому в центре оперы – отношения отцов и детей или иначе – отношения поколенческие, как об этом говорит И. Ильин, становится очевидным следующее. Главный акцент в этой постановке делается на молодежь. Последняя, по признанию режиссера – наглая, активная, не принимающая законы старого времени и потому устанавливающая свои законы.

Примечательно, что декорации в полном соответствии со вторым названием оперы представляют подобие расположенных на первом и втором этажах комнат, стены которых прозрачны. Однако с учетом того, что исполняющий роль Арлекина актер Роман Аптекарь многими критиками оценивается как настоящий шоумен, следует заметить, что работа художника-постановщика И. Нежного во многом напоминает декорации телевизионных проектов, некогда имеющих большой успех у публики. Это, во-первых, одно из самых рейтинговых по количеству российских просмотров реалити-шоу «За стеклом» (2001–2022), которое «почитатели» называли «Застеколье» или «Застекляндия», а его участников – застекольщиками, а также проект «Окна» (2002–2005) с ведущим Дмитрием Нагиевым.

В частности, в первом случае концепция реалити-шоу была связана с намерением показать молодых людей (три юноши и три девушки), размещенных за витриной магазина таким образом, чтобы в режиме real time камера фиксировала все, что происходит в его внутреннем пространстве. Подобный опыт был рассчитан на рекламу магазина с целью привлечь к его прилавкам потенциальных покупателей. Однако, поскольку ни один мага-

зин не согласился на подобный эксперимент, шоу в итоге обрело пристанище в гостинице «Россия», в помещении которой было сооружено нечто похожее на квартиру.

Помимо того, что стены пяти комнат этой условной квартиры были изнутри зеркальными, все они оказались оснащены видеокамерами (вплоть до помещения туалета). Другими словами, за участниками реалити-шоу люди могли наблюдать как непосредственно, придя в гостиницу «Россия», так и посредством видеотехники, сидя перед экранами телевизоров и компьютеров.

Вместе с тем, поставленное на сцене «Геликон-оперы» произведение Бузони вызывает ассоциации с другим телепроектом, получившим название «Окна». Первый выпуск программы шоумен Дмитрий Нагиев открыл речью, достойной самого Арлекина. Обращаясь к публике, он сказал: «Когда Адама и Еву изгнали из рая, Бог не обещал людям легкой жизни. Поэтому все мы часто сталкиваемся с трудностями и разочарованиями, но в наши окна, надеюсь, хорошо видно: главное разочарование настигает нас тогда, когда, столкнувшись с трудностями, мы начинаем искать легких, обходных путей» [Окна (телепрограмма): интернет-ресурс].

То факт, что сам жанр ток-шоу специалисты рассматривают как «представляющий собой постановки скандального характера, где разыгрываются различные жизненные ситуации и конфликты, зачастую с использованием ненормативной лексики, нередко приводящие к дракам и потасовкам» [Окна (телепрограмма): URL] вполне коррелирует с тем, что происходило на сцене «Геликон-оперы». Последняя была оформлена как раскладной «ангар» или гигантский «контейнер» для декораций, внутри которого размещались прозрачные ящики-витрины, напоминающие артистические уборные.

Поскольку же одним из посещаемых мест в театре оказывается буфет, ко всему прилагался модный, под неоновой вывеской, “Bar”» [Арлекин» Ф. Бузони: URL]. Наша точка зрения тем более правомерна, что, по признанию

режиссера-постановщика, опера Бузони позволяет найти точки соприкосновения героев оперы с «героями» так полюбившихся обывателю современных телешоу. Не случайно поэтому в финале оперы прежде представляющая условное закулисное театра декорация «разворачивается к зрителю обратной стороной – разноцветной галогеновой сценой телевизионного ток-шоу. А герои либретто оказываются участниками ток-шоу «Арлекин», в котором с новым накалом продолжаются интриги...» [«Арлекин» Ф. Бузони: URL].

В духе ряда передач, в рамках которых такие журналисты, как Андрей Малахов, Александр Гордон и др. подчас намеренно провоцируют публику, увеличивая градус события, разворачивающегося перед камерами, персонажи оперы предстают перед зрителем поглощенными вопросом о наследстве Маттео. Не дожидаясь смерти родственника, они делят между собой то, что им не принадлежит.

Другой приметой современной социокультурной ситуации можно считать тот факт, что комедия масок была воспринята творческой группой театра в условиях пандемии предельно однозначно, вследствие чего в качестве атрибутов участников действия были использованы специально сконструированные маски. Напоминая собой универсальные маски медиков, при необходимости они превращались в головные уборы, дополняющие костюмы. Незачем говорить, что обозначенный ход также «работал» на стирание границ между актерами, надевшими маски, и зрителями, чьи лица также скрывались под масками.

Думается, всевозможные «новации», реализуемые создателями постановки на уровне визуального ряда, в том числе включение в оперу брейк-данса, акробатики, соединение в едином сценическом пространстве «классических приемов с элементами мюзикла и вкраплениями цифровизации» [Окна (телепрограмма): URL] отчасти оправданы тем, что свою оперу сам композитор связывал с жанром театрального каприччио. Напомним, что ка-

приччио – инструментальная пьеса, написанная в свободной форме, которую отличает особая виртуозность. При этом нередко отмеченная свободой форма реализовывалась за счет стремительной, подчас лишенной логики, смены состояний и эпизодов.

Тем не менее, в постановке театра «Геликон-опера» опера Ф. Бузони насыщается не только еще большей пародийностью, еще большим эклектизмом, но и, к сожалению, еще большей фривольностью, которая подчас «дурно пахнет». Достаточно сказать, что в качестве манекена для примерки шитья используется традиционный мужской торс на металлическом шесте с головой Данте, чело которого украшено лавровым венком. То обстоятельство, что герои оперы неоднократно обращаются к бессмертному творению великого итальянца, вряд ли дает повод к обыгрыванию этой ситуации подобным образом. Безусловно, в их устах мудрость Данте оказывается неуместной, однако еще менее уместным в постановке Геликон-опера видится подобное обращение с памятью о гениальном мастере живого слова и, одновременно, самого композитора (отмеченная параллель обусловлена тем, что одно из имен Ф. Бузони – Данте).

В то же время в силу того, что сегодня пошлость становится почти традиционной чертой ряда телевизионных и радиопередач, отдельных журнальных и газетных публикаций, кинофильмов и театральных постановок, остается признать: московская постановка оперы Ферруччо Бузони «Арлекин, или Окна» несет на себе не только дух времени, в которое она была написана, но и характерные для современной социокультурной ситуации тенденции.

В данном контексте некоторым образом перекликающаяся с московской постановкой опера Д. Лигети «Великий Мертвиарх», показанная на сцене театра «Лисеу» в 2011 году, выгодно отличается от работы российской театральной труппы. Попытаемся найти между двумя произведениями точки соприкосновения, оправдывающие возможность их сравнения, хотя до сегодняшнего дня рядоположенность имен их авторов мы обнаружили

лишь на диске с записью музыки Ф. Бузони, Д. Куртага, Д. Лигети и И. Брамса, исполненной в рамках Jerusalem International Chamber Music Festival, который состоялся в 2016 году.

Остановимся на отдельных положениях, которые вызывают повод для раздумий. Вот, например, что говорил Д. Лигети о своих приоритетах в области искусства и что думают о его эксперименте современники композитора:

- «Я люблю аллюзии, поливалентность значений, ложные днища, скрытые мотивы» [Дьёрдь Лигети: интернет-ресурс];

- «Буффа и сериа, комедия и ужас – не просто смешаны, но скорее они – две стороны одной медали: серьезность всегда комична, а комичное вызывает страх» [Дьёрдь Лигети: URL];

- «Мое творчество пестро – как и моя жизнь» [Чечикова: URL];

- «стремление к новизне, калейдоскопическая смена образов и способов их музыкального воплощения, – все это свидетельствует об устойчивой тенденции к обновлению творческого «макромира» Лигети» [Дьёрдь Лигети: URL];

- в целом в опере «Великий Мертвиарх» Лигети создал «пародию на: апокалипсис, смерть, и... оперу. Достаточно назвать увертюру из автомобильных гудков (причём с явным намёком на вступление к «Орфею» Монтеверди), вокальные партии, шаржирующие порой известные оперные шаблоны ... наконец Торжественное прибытие Некроцаря во дворец принца Го-Го – по сути пассакалия на бас из финала 3-й симфонии Бетховена, на который накладываются совершенно различные пласты (латиноамериканские наигрыши, маршевые ритмы и т. д.)» [Садых-заде: URL].

Здесь же уместно назвать и другие классические художественные образцы, аллюзии на которые возникают в процессе прослушивания либо просмотра оперы в блистательной постановке Алекса Олле – сорежиссера театрального коллектива “La Fura dels Baus”⁵⁷ и В. Карраско:

- дуэт Нанетты и Фентона из «Фальстафа» Верди;
- мотет “Singet dem Herrn ein neues Lied” Баха;
- мадригалы Джезуальдо, отмеченные чувственностью хроматизмов;
- дуэты “Ne più, ne più s’interporrà noia o dimora” и “Pur ti miro, pur ti godo” Нерона и Пoppеи из «Коронации Пoppеи» Монтеверди;
- баллада “O Rosa Bella” И. Чиконии и др. [Чечикова: URL].

Думается, что среди прочих постановок оперы «Великий Мертвиарх» самой запоминающейся и отвечающей стилистики композитора, есть и будет работа творческого коллектива барселонского оперного театра «Лицеу» при участии театральной группы “La Fura dels Baus”. Как признается его основатель и главный режиссер Карлуш Падрисса, «в течение первых пяти лет мы учились трем важным вещам:

- 1) работать телом, понимая, что на улице на актера смотрят со всех сторон;
- 2) встраивать спектакль в любое пространство и удивлять публику, по-разному используя его возможности;
- 3) взаимозаменяемость и мультиспециализация [Садых-заде: URL].

Сегодня “La Fura dels Baus” имеет за своими плечами недюжинный опыт, который вбирает в себя оперные постановки таких гениев, как:

- М. П. Мусоргский («Борис Годунов»);
- Г. Берлиоз («Осуждение Фауста», «Троянцы», которые в том числе были показаны на сцене Мариинского театра);
- В. А. Моцарта («Волшебная флейта») и др.

⁵⁷ Речь идет об уникальном творческом союзе людей неординарных и, безусловно, талантливых, который берет свое начало с 1979 – времени начала существования уличного театра.

Помимо этого, данный коллектив пробовал свои силы и в кинематографе. Имеются в виду две работы 1999 и 2001 гг.: фильм «Гойя в Бордо» режиссера К. Сауры и фильм «Фаусто 5.0» режиссера И. Ортиса.

Несмотря на то, что постановка оперы «Великий Мертвиарх» изобилует откровенными костюмами, ситуациями, напрямую связанными с темой секс-меньшинств, подчас скабрёзным языком и провокационной игрой актёров, в ней нет ни тени пошлости, равно как и дурновкусия. Используя грандиозные декорации, медиатехнологии и опыт экранного искусства, участвующие в постановке мастера создали уникальный коллективный портрет нашего поколения, которое предстаёт, скорее мёртвым, чем живым. Воспитанное под знаком идеологии общества потребления, оно настолько погрузилось в материальные нужды, что встреча с Великим Мертвиархом остаётся для него без каких-либо последствий. Подобная установка объясняется, на наш взгляд, довольно просто: не стремящаяся к одухотворению материальная масса не может умереть, поскольку она ещё не родилась.

Таким образом, помимо преобладающих на сцене игры, пародии, подчас доходящей до откровенного сарказма, в том числе пародии на оперу произведения Бузони и Лигети выступают идеологической антитезой музыкальному доктринерству, обретая статус антиоперы. При этом оба композитора имеют особый опыт в отношении войны. Достаточно сказать, что продуктом войны у Бузони является его опера «Арлекин, или Окна». Как свидетельствует господин Дент, созданная для театрального каприччио опера «родилась из реакции его души на нелогичную, чудовищную и тягостную ситуацию, созданную мировой войной» [Дент: 1974, р. 32].

По-видимому, находясь в Цюрихе, Бузони лишь чисто географически оставался в стороне от участвующих в бойне стран и их взаимных претензий. В действительности он страдал за всех и за каждого. Пожалуй, именно поэтому, работая над оперой, Бузони «был далек от той невозмутимости, от гетевской веселости, о которой кто-то говорил в отношении Арлекино, хотя,

может быть, и была попытка, усилие добиться ее» [Gatti: 1934, p. 270]. Возможно, по этой же причине присутствующая в «Арлекине» ирония часто граничит с горьким сарказмом. При этом за всеми оперными перипетиями чувствуется биение «живого сердца – не одного ума – и мы понимаем, что все эти персонажи – не просто деревянные марионетки» [Gatti: 1934, p. 270].

Примечательно, что аналогично Бузони, чье ассоциативное мышление обеспечивало ему возможность живописать словом и звучать красками, Лигети также обладал обостренной ассоциативностью. Мысль Е. С. Андреевой о том, что «звучания почти всегда ассоциировались у него с цветом, формой и плотностью» [Андреева: 2022, с. 198] особенно ценна на фоне следующего пассажа Ф. Бузони, цитируемого ранее. Музыка – это «звонкий воздух..., музыка может становиться ярче или темнее, смещаться то туда, то сюда и, наконец, исчезать, как само сияние заката; и инстинкт побуждает творческого музыканта использовать тона, которые нажимают на ту же клавишу в человеческой груди и пробуждают ту же реакцию, что и процессы в Природе» [Busoni: 1911, p. 7].

При этом дух свободомыслия и экспериментаторства пронизывает как творчество Ф. Бузони, так и Д. Лигети. Аналогично Бузони, который нашел идеал своего музыкального языка в контрапункте, Лигети стал приверженцем изобретенной им микрополифонии. Оба композитора достигали совершенства в передаче потусторонних мистических /космических звучаний. Как Бузони, так и Лигети шли всегда только своим путем, оставаясь «занозой» для всего ортодоксального. Как оркестровые пьесы Лигети «Видения» и «Атмосферы» открыли новый способ структурирования музыки, осмысления возможностей музыкального языка, так и Бузони «был мостом в двадцатый век и в наши дни. Некоторые из его довольно пророческих заявлений, похоже, сбываются прямо сейчас. Его мышление открыло двери, через которые позже пройдут другие» [Gatti: 1934, p. 268].

Пожытоживая результаты работы, проделанной в Первой главе настоящего исследования, сделаем следующие выводы:

1) жизненный путь и творческая судьба Ферруччо Бузони демонстрируют неделимую целостность мысли и дела, фундаментом которой становится синтез слова, изображения и музыки, поэзии и прозы, рационального и иррационального, а также педагогической деятельности, композиторского и исполнительского творчества, дирижирования и редакторской работы;

2) в силу обозначенного синтеза, музыкальные новации, провозглашаемые маэстро, не всегда адекватно воспринимались его современниками и потомками, как в случае с особым подходом к переводу нотации в звучащую речь творца, который демонстрирует переход от «буквы» к духу;

3) творчество Ф. Бузони обнаруживает свои приметы в таких современных феноменах, как:

- духовный анализ музыки,
- метод реинтерпретации,
- новый театр,
- иммерсивный театр. Здесь же уместно назвать и такие развлекательные телепроекты, как реалити шоу «Окна» и «За стеклом».

ГЛАВА 2. ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. БУЗОНИ

2.1 «Выбор невесты» как новая модель комической оперы

«Выбор невесты» (“Die Brautwahl”) – первая оперная партитура Бузони. Работа над нею длилась более шести лет, с 1906 по 1911 год⁵⁸, одновременно с другими произведениями и изложением собственных эстетических взглядов в известном литературном труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства». Примечательно, что и либретто оперы, и сама «Эстетика музыки» впервые были опубликованы в одной книге [Busoni: 1907]. Жанр произведения определен в опубликованном клавире как «музыкально-фантастическая комедия» (Musikalisch-Fantastische Komödie), однако сам Бузони в одной из своих публицистических заметок подчеркивал, что «это именно опера, а не комедия» [цит. по: Бородин: 2021, с. 25]. Основой либретто, написанного самим композитором⁵⁹, послужила одноименная повесть поэта эпохи раннего немецкого романтизма Э. Т. А. Гофмана⁶⁰.

Гофман за свою бродячую и эксцентричную жизнь был дирижером и сценографом, карикатуристом и юристом, музыкальным критиком и романистом. И его жизнь была не менее богатой причудливыми событиями, чем

⁵⁸ Премьера состоялась 12 апреля 1912 года в Городском театре Гамбурга.

⁵⁹ Решение самостоятельно писать либретто лежало в русле эстетической концепции композитора. В одном из писем 1906 года Бузони так сформулировал свою мысль об этом: «Конечно, единственное решение для оперного композитора – написать свой текст самому: его можно сокращать, добавлять, перемещать в соответствии с музыкальными потребностями во время сочинения» (Перевод наш. – У. Сяницэ.) [цит. по: Busoni: URL].

⁶⁰ Отметим, что во времена «Новой эстетики» Бузони увлекался чтением фантастической литературы: от М. де Сервантеса до Э. По, от Т. де Куинси до Л. Ариосто.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) был также известным композитором: им написаны первая немецкая романтическая опера «Ундина», симфонические, хоровые и камерные произведения, которые оказали существенное влияние на многих композиторов: К. М. Вебера, Р. Шумана, Р. Вагнера, П. И. Чайковского. По литературным произведениям Гофмана написаны «Крейслериана» Р. Шумана, «Летучий Голландец» Р. Вагнера, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба, «Кардильяк» П. Хиндемита и др. Сам Гофман стал поэтическим персонажем опер Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» и Г. Лаччетти «Гофман».

его рассказы. Это непреодолимо привлекало Бузони, особенно смесью юмористического и таинственного, оккультизма и гротеска. Как отмечал биограф композитора Г. Г. Штукеншмидт [Stuckenschmidt: интернет-ресурс], «в кругу друзей Бузони было что-то от жуткой, но никогда не пугающей причудливости рассказов Гофмана»⁶¹.

Другой составляющей межличностной аттракции писателя и композитора стало их взаимное преклонение перед Моцартом. Известно, что Гофман в 1805 году сменил одно из своих имен «Вильгельм» (Wilhelm) на «Амадей» (Amadeus).

Западноевропейские исследователи творчества Бузони отмечают, что у композитора и Гофмана было много общего: увлечение ненормальным, как психическим, так и физическим, космополитический менталитет, тонкий юмор и твердая вера в видения и идеалы. Бузони иногда даже считал себя реинкарнацией Гофмана.

Повесть «Выбор невесты» [Гофман: URL] входит в последний крупный сборник новелл и сказок писателя «Серапионовы братья» (1819–1821). Его своеобразным лейтмотивом является принцип одного из героев, Серапиона-отшельника: «Время – понятие столь же относительное, как и число». Этот постулат в полной мере нашел свое отражение и в опере Бузони.

Кроме того, “Die Brautwahl” Бузони в значительной степени соответствует и гофмановской концепции комической оперы как ответвления итальянской комедии: «В опере-буфф романтический дух должен уступить место Духу фантазии.<...> Приключения, которые происходят с персонажами, должны производить столь странный эффект, чтобы убедить нас, что какой-то безумный призрак вторгся в нашу жизнь, неумолимо затягивая нас в свой мир приятной насмешки» [цит. по: Шоу: URL].

⁶¹ Здесь и далее перевод наш. – У. Сянцзэ.

В соответствии с принципом Серапиона все персонажи повести «Выбор невесты» смоделированы Гофманом с реальных людей. (Этого же приема придерживался и Бузони при создании либретто оперы.) Для Манассии и Леонарда писатель черпал вдохновение из берлинской хроники «Microchronologicon» Петера Хаффтица (Peter Hafftiz, 1595). Здесь подробно рассказывается история еврейского чеканщика Липпольда, который, обвиненный в использовании колдовства для поддержки растраты налогов своего монарха, курфюрста Иоахима II Бранденбургского, был арестован, подвергнут пыткам и сожжен заживо. Хаффтиц также упоминает швейцарского ювелира Леонарда Турнхейссера цум Турма, который открыл мастерскую в Берлине и, по слухам, овладел тайным искусством алхимии.

Во время Берлинской художественной выставки 1816 года Гофман увидел серию аллегорических картин молодого художника Вильгельма Гензеля (Hensel; 1794–1861). Его полотна вызвали большой скандал, и критики насмешливо называли его творчество «зеленым искусством». Писатель включил художника в свое повествование: «Hensel» становится «Lehsen», а зеленый цвет – «лягушачий зеленый» – его доминирующим цветом. (В 1829 году настоящий Гензель сочетался браком с настоящей Альбертиной, сестрой Ф. Мендельсона Фанни, и, по мнению исследователей [Stuckenschmidt: URL], именно его образ Бузони изобразил в своем либретто.)

Еще одним литературным источником повести стал «Венецианский купец» У. Шекспира. В облике старика Манассии (Manasse) много общего с евреем-ростовщиком Шейлоком, а Альбертина с тремя женихами очень похожа на Порцию; ее судьба так же, как у Шекспира, предопределена судом, где имеются три шкатулки. Известно, что в 1818 году, когда Гофман работал над «Выбором невесты», в Берлине был показан спектакль «Венецианский купец» с участием друга Гофмана актера Людвига Девриента в роли Шейлока. Многие черты артиста исследователи видят и в характере Манассии. Что касается личности ювелира Леонарда (Leonard), то «единственным че-

ловеком, жившим в Берлине в 1819 году, который хотя бы отдаленно напоминал Леонарда, – писал специалист по Гофману Ганс фон Мюллер, – был сам Гофман» [цит. по: Busoni: 1907]. Поскольку Бузони с его предчувствием реинкарнации также разделял эту идентификацию, ювелир становится в опере идеализированным автопортретом композитора.

Название оперы – «Выбор невесты» – можно неоднозначно трактовать не только в русском языке. Так, некоторые западноевропейские языки представляют его как «Разыгранная невеста» или «Нарисованная невеста». Однако сам композитор подчеркивал: «... называется она не «Дозор невесты», и не «Ночь невесты», а «Выбор невесты» [(Brautwahl)]» [цит. по: Бородин: 2021, с. 25], обращая внимания на игру слов, недоступную в русском переводе: “Brautwacht” («Дозор невесты»), “Brautnacht” («Ночь невесты»), “Brautwahl” («Выбор невесты»).

Драматургия либретто и его первоисточника несколько отличаются друг от друга. Композитор хронологически свободно скомпоновал происходящие события.

Сюжет пьесы разворачивается в двух плоскостях: реальном и призрачно-ирреальном. С одной стороны, это картинка буржуазной идиллии. Разбогатевший советник коммерции (Kommissionsrat)⁶² Восвинкель обещает свою красивую, умную и музыкальную дочь Альбертину выдать замуж за своего школьного друга и старого холостяка, секретаря тайной канцелярии⁶³ (Geheimer Kanzlei-Sekretär) Тусмана. Но в Альбертину влюблен человек совсем иного общественного слоя, молодой художник Эдмунд Лехсен. Это и есть тот реальный буржуазный мир, в котором происходит часть тесно переплетенного сюжета.

Вторую плоскость оперы составляет мир магии и чародейства. Главный герой оперы ювелир Леонард, имеющий черты сходства как с обликом

⁶² В русском переводе повести его титул указан как коллежский асессор [Гофман: URL].

⁶³ В русском переводе – титулярный советник [Гофман: URL].

Гофмана, так и самого Бузони, – представитель белой магии, магии благословения, который не может умереть уже 300 лет, добрый дух и защитник искусств, крестный отец Эдмунда. В некотором роде он – сверхчеловек, способный (как позже напишет Бузони) «мгновенно выйти за пределы человечества».

Несмотря на его ницшеанское происхождение, ни он, ни его преемник, доктор Фауст, не придерживаются догмы Заратустры. Бузони был убежден, что бессмертные доброжелатели, такие как Леонард, необходимы для защиты будущего человечества. Писатель Бернард Шоу, которым Бузони очень восхищался, позже изложил аналогичную философию в своем цикле пьес «Назад к Мафусаилу» (1921): «Люди будут жить триста лет не потому, что хотят, а потому, что в глубине души знают, что они должны сделать это, чтобы спасти мир» [Шоу: URL].

Леонарду противостоит старый Манассия, которого когда-то казнили в Берлине как придворного и монетного еврея Липпольда, и с тех пор он стал призраком. Сражаются два «вечных еврея», потомки Ахасвера. Они нежить, мало чем отличающиеся от Летучего Голландца Г. Гейне и Р. Вагнера или Элины Макропулос К. Чапека и Л. Яначека, которая живет 327 лет под именем Эмилия Марти.

Их противостояние только подчеркивает основной конфликт оперы, конфликт Леонарда и остального бюргерского мира – это конфликт добра и зла, истины и лжи, искусства и ремесла. А их волшебная сцена в винном погребе может быть прочитана как аллегория искусственного и подлинного искусства: Манассия использует свои магические силы, чтобы превращать ломтики редьки в фальшивые монеты; в руках же Леонарда они превращаются в ослепительные вспышки света.

По принципу развития сюжета в двух плоскостях все действующие лица объединены композитором в два блока. Первый составляют Восвинкель (баритон), его дочь Альбертина (меццо-сопрано) и три жениха – секретарь Тусман (тенор буффо), художник Эдмунд Лехсен (лирический тенор) и

еврейский щеголь барон Бенш (тенор-гротеск). Ювелир Леонард (баритон серио) и еврей Манассия (бас) составляют группу «особенных» (Die beiden Besondern).

Для каждого персонажа Бизони создает особый индивидуальный вокально-интонационный стиль. «Мне взбрело в голову изменить его в соответствии с чувством или атмосферой момента, – писал композитор, – что оставляет мелодии возможность быть значимой» [цит. по: Busoni: 1907]. Распределение голосов партий персонажей оперы соответствует не только их психологической характеристики, но и стилистике изложения вокального материала. При этом перед экспозицией некоторых образов композитор делает поясняющие ремарки о специфике партии.

Партии женихов поручены трем тенорам – тенору буффо, лирическому тенору и тенору-гротеск.

Наиболее интонационно ярко прорисован образ Тусмана. Его партия поручена тенору буффо⁶⁴. Ремарка композитора предупреждает, что голос Тусмана «легко переходит в фальцет, и он с удовольствием задерживается на ... ферматах» [Busoni: 1914, p. 54].

Для Тусмана характерно самолюбование не только на семантическом уровне (он неоднократно упоминает свои имя и титул “Thusman, Thusman, geheimer Kanzlei-Sekretär”). В вокальной партии значительную роль играют элементы театрализации: длительные, драматургически неоправданные распевы одного слога в итальянском стиле (1 действие, ц. 122–123, пример 1), частые staccato в быстром темпе и разделение паузами одного слова на несколько отдельных слогов (1 действие, ц. 115–116, пример 2), глиссандирование (1 действие, т. 3–7 ц. 140, пример 3). А состояние испуга Тусмана

⁶⁴ Тенор буффо – легкий голос, который обычно используется для веселых, менее драматических ролей в операх и особенно опереттах. Регистр тенора буффо редко бывает чрезвычайно высоким. Как правило, между немецким Spieltenor и итальянским Tenore buffo не существует значительных различий. Наиболее характерные примеры использования тенора буффо в оперной практике – партии Моностатоса («Волшебная флейта» Моцарта), Давида («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера) и др.

изображается асемантическим текстом и приемами мелодекламации, что в нотном тексте отражается не только соответствующей ремаркой “*gesprochen*” («*говорит*»), но и на графическом уровне (2 действие, ц. 29, пример 4). В отчаянии же он вовсе переходит на речь (3 действие, ц. 19).

Эдмунд – лирический тенор, со всеми присущими этому голосу вокальными особенностями. Его партия легкая и гибкая, с широкими мелодическими скачками и с продолжительным лирическим *legato*, что композитор в тексте подчеркивает специальной фразировочной лигой (Эпилог, ц. 27, пример 5).

Третий тенор – барон Бенш – второстепенный персонаж. Его партия характеризуется тяжелыми короткими мелодическими фразами, расстояние между которыми заполняется достаточно протяженными инструментальными проигрышами (3 действие, ц. 73–74, пример 6). Эта тяжеловесность подчеркивается и крупными размерами $3/2$ и $2/2$ при экспозиции образа (2 действие, ц. 142). Бенш эмоционально пустой человек. Яркое подтверждение этому – его признание в любви Альбертине: “*Ich lieb‘ dich, ergieb dich, Käferchen, Goldkäferchen!*” («Я люблю тебя, сдавайся, жук, золотой жук!») (2 действие, ц. 141, пример 7).

Наиболее четко каждый из этих персонажей получает свою, безошибочную музыкальную характеристику в сцене розыгрыша невесты (картина 19). В ней образ Тусмана представлен посредством нелепо-торжественного *Andante mistico*, сопровождаемого сначала монотонным *Andantino*, а затем «изуродованным» венским вальсом (Эпилог, ц. 50–58). С другой стороны, Бенш – обладатель пустого кошелька, из-за которого он ссорится с Манасией, представлен *Allegretto sostenuto (assai) e baroccamente* с ориентальной мелодией кларнета (Эпилог, ц. 72–77). Наконец, Эдмунд, неизбежный триумфатор, рисуется энергичными акцентами виолончелей на классических диатонических гармониях, но с политональными соединениями партий солиста, хора и оркестра (Эпилог, ц. 94–98).

Хотя партии трех женихов интонационно обособлены, в этой картине Бизони показывает и их внутреннее тождество, объединяя их в вокальное трио с одинаковым ритмическим рисунком и идентичностью мелодических линий (3 действие, ц. 45–47).

Внутренне родство обнаруживается и в партиях представителей иррационального мира Леонардо и Манассии: мужественность интонаций, неторопливость развертывания вокальной линии. При этом Бизони делает акцент на тембральную окраску голосов персонажей. Партию «белого» мага Леонарда он поручает баритону.

Характерна авторская ремарка, предваряющая первое появление на сцене Леонарда: «Речь Леонарда весьма необычна. Его голос, обычно сильный, свидетельствует об откровенности и властности. Его сущность, мудрая доброта, часто выливается в благородство» [Busoni: 1914, p. 47]. Знаменательно, что партия Леонарда может мгновенно менять свой интонационный рельеф в зависимости от ситуации.

Вокальная партия Манассии, «черного» волшебника, поручена композитором басу. Экспозиция его образа, в отличие от других персонажей, осуществляется через инструментальную интермедию, имеющую собственное имя «Manasse» (“*Andante sostenuto in modo giudaico*”). Это истинный портрет шекспировского Шейлока. Сам Бизони считал ее примером придания в музыкальной драматургии оперы каждому элементу надлежащей характеристики.

Образ Манассии характеризуется через мрачный мотив с удвоенными октавами (валторны, кларнет, контрафагот и контрабасы), из которого возникает заунывная и тягучая еврейская мелодия (1 действие, ц. 105–110, пример 8).

Еще один мужской персонаж оперы – Восвинкель. Композитор в ремарке дал ему такую характеристику: «Язык Советника вполне условен и часто обращается к будничным проблемам: иногда показной и опять-таки покровительственный, он никогда не отрицает «парвеню»» [Busoni: 1914, p.

13], то есть человека незнатного происхождения, но добившегося доступа в аристократическую среду.

Наиболее ярко интонационные особенности партии Восвинкеля отразились в гротескной Песне (Lied) (1 действие, ц. 22–26) при экспозиции образа. Она пронизана интонациями превосходства над другими персонажами и своеобразной эйфорией: упругий, даже несколько героический ритм, ясная диатоника, четкий мелодический рисунок, характерный для немецкой вокальной школы. Но при этом партия содержит чисто итальянские фиоритуры (1 действие, т. 5–10 ц. 23, пример 9).

Характерно, что литературный текст этого вокального номера всецело отражает внутренний мир героя. Его жизненные ценности составляют наслаждения природой, беседами и хорошим табаком – “Natur, Gespräch und Tabaksblatt sind ein freundlich grünend Kleeblatt” («Природа, беседа и табачный лист – это добрый зеленый трилистник»), – а также любование музыкальностью собственной дочери.

Духовная ограниченность Восвинкеля подчеркивается и использованием асемантического текста вокальной партии: “la, la, la, pi-rom” или, позже, банально-романтической мелодии (2 действие, ц. 52, пример 10).

Образ Альбертины, вокруг которой строится весь сюжет оперы, оказывается достаточно эпизодичным и далеко не однозначным. Ее вокально-интонационную характеристику можно разделить на две составляющие. С одной стороны, это мечтательные, томные интонации, основанные на теме любви. Этим героиня достаточно близка образу бедного художника Эдмунда. Но стоит ей задуматься о другом претенденте на ее руку – богатом еврейском щеголе бароне Бенше, племяннике Манассии, как распевная мелодическая линия сменяется декламационными интонациями и переходит в речитатив (3 действие, ц. 92–93).

Анализ вокальных партий оперы «Выбор невесты» показал, что эмоциональные истоки характеристики ряда персонажей ведут к операм Мо-

царта. Так, образцом для Тусмана послужил мавр Моностатос из «Волшебной флейты», а трактовка образа Альбертины очень близка с Паминой. Связующие нити также ведут к Вагнеру: у Тусмана есть черты Бекмессера, а Леонард оказывается близок Гансу Заксу из «Нюрнбергских мастерзингеров».

Особая роль в опере отведена невидимому хору (заметная переключка к «Фаустом» Ш. Гуно). Появляясь в финале 2-го действия, он становится своеобразным комментатором происходящего на сцене действия. При этом полифоническая хоровая ткань живет своей независимой и замкнутой жизнью, опираясь на оркестровое сопровождение. Этот характерный прием Бузони получил свое дальнейшее развитие в опере «Доктор Фауст».

Еще один участник непосредственного действия на сцене – группа музыкантов (Musikkarle), также отсылающая нас к традициям большой французской оперы. Ее цель – способствовать воссозданию атмосферы Берлина 1820 года, времени действия оперы. В то время подобные “Zelte” (палатки) – садовые заведения, где летом на открытом воздухе пили белое пиво и по воскресеньям слушали музыку – были чрезвычайно популярны. Заметим, что этот обычай сохранился вплоть до Второй мировой войны.

Опера “Die Brautwahl” Бузони состоит из трех действий с Эпилогом. Каждое действие, в свою очередь, разделено на две части и ряд картин. Для ее драматургии, с одной стороны, характерно строгое разделение на отдельные инструментальные и вокальные номера, имеющие, как правило, законченную музыкальную форму и зачастую носящие названия:

- оркестровая интерлюдия “Manasse” (Манассия) (1 действие, с. 105–111);
- “Grausing Historie vom Münzjuden Lippold” (История монетного еврея Липпольда) (1 действие, с. 151–154);
- “Des geheimen Kanzleisekretärs Thusman unwahrscheinlicher Bericht” (Маловероятное сообщение секретного секретаря Тусмана) (2 действие, с. 25–51);

- три “Gefahr” (Опасности) (3 действие, ц. 54–57, 71–76, 77–79) и др.

Этим композитор подкрепляет свою полемическую позицию против вагнеровского принципа сквозной композиции. К ним относятся развернутые оркестровые Vorspiel (Прелюдии): Allegro, заменяющее привычную увертюру; “Spuk- und Wirbelwalzer” («Призрачный и кружащийся вальс») перед 2-м действием; короткое соло виолончели в начале его 2-й части; солирующий корнет-а-пистон, имитирующий звук почтового рожка перед 3-м действием; бурно-гневное вступление последней его части и короткая, сухая прелюдия к Эпилогу. Их смело можно отнести к вполне законченным симфоническим произведениям.

Сюда же примыкают инструментальная сцена “Zelte” (1 действие, ц. 10–17), интерлюдия «Manasse» (1 действие, ц. 105–111), балладные номера, рассказы, дуэт и, наконец, церковная сцена (3 действие, ц. 111–118), для которой Бузони разрабатывает новую, похожую на пассакалию форму. Далее идут танцы, в которые постоянно вливается музыкальный поток, всевозможные вальсы, менуэт, полонез у лягушачьего пруда, галоп в сцене с привидениями, когда Бенш и Тусман летают над сценой. И, наконец, чисто вокальные формы, нередко составляющие масштабные финалы; дуэты, квинтет и заключительное скерцо-квартет⁶⁵.

В этом “Die Brautwahl” предвосхищает принципы построения не только «Доктора Фауста» самого Бузони, но и написанных гораздо позже опер «Воцтек» А. Берга (1925) и формальную концепцию «Кардильяк» П. Хиндемита (1926, 1-я редакция). Однако при этом опере все же свойственна некоторая тенденция к сквозному развитию. Это проявляется прежде всего в отсутствии четких границ окончания картин и более мелких музыкальных построений внутри части, в том числе имеющих названия.

⁶⁵ Следует отметить некоторую гипертрофию в трактовке оркестра и переизбыток полифонических линий в партитуре оперы.

Музыкальную стилистику оперы Бузони “Die Brautwahl” в целом отличает значительная эклектичность, которая проявляется уже с первых тактов партитуры.

Короткая, но яркая прелюдия, предваряющая оперу, начинается в чисто бузониевском стиле. Басовая педаль на звуке *g* и с движением в верхних голосах шестнадцатыми нотами, создающими характерную для композитора гармоническую вертикаль (пример 11), приводит к появлению первой темы аккордового изложения медными духовыми инструментами, с параллельным движением вверх всех голосов, которая становится в опере лейт-мотивом магических сил (пример 12).

Вторая тема – монодического склада, легкая и скачкообразная, написана в духе Россини, с достаточно ясным гармоническим фоном – стилистически сильно контрастирует с первой (пример 13) и многократно проводится у разных солирующих инструментов – гобоя, трубы с октавным удвоением, флейтой пикколо, гобоя с октавным удвоением кларнетом, колокольчиками и др. Другим примером стилистического расслоения в опере служит постепенная трансформация классической итальянской арии в типичную немецкую “Lied”⁶⁶ при переходе к любовной Duett-Lied во 2-й картине (примеры 14 и 15). Размер 6/8 придает последней оттенок примитивного романтизма.

Расслоение стилистики становится весьма заметным при сравнении двух первых действий оперы. Если 1-й акта в большей степени выдержан в русле итальянских традиций, то во 2-м действии доминирующий характер приобретают венские интонации и, в частности, стилистика венского вальса. Это в значительной мере подчеркивается уже в открывающем действии “Spuk- und Wirbelwalzer” («Призрачном и кружащемся вальсе») (пример 16).

⁶⁶ Это отражается даже в двойном темповом обозначении на немецком и итальянском языках (1 действие, ц. 43): “Lässig und schwärmerisch, ein wenig schleppend (“intensamente amoroso”).

В русле сочетания различных форм музыки прошлого в опере лежит и насыщенность партитуры заимствованным музыкальным материалом⁶⁷, причем используются как явные цитаты, с указанием автора и произведения, так и скрытые. Такой подход в “Die Brautwahl” был для Бузони принципиальным: в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» он писал о том, что для создания новой музыки необходимо извлечь квинтэссенцию из музыкальной культуры прошлого.

Явных цитат в опере всего две. Они призваны погрузить слушателя в атмосферу эпохи. Для этого композитор обращается к оригинальным текстам используемых произведений, сохраняя при этом инструментовку оригинала. В обоих случаях заимствованный материал звучит в исполнении группы музыкантов на сцене (Musikkapelle), включающей флейту, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры и ударные инструменты (тарелка, треугольник, барабан, большой барабан, колокольчики).

Уже первая картина опера (1 действие, ц. 10–17) начинается с дословного цитирования Марша евреев из оперы «Моисей» (“Mosè in Egitto”) Дж. Россини. На это есть прямое указание в нотах: *Alla Marcia* (aus “Moses” von Rossini). Заметим, что первая версия оперы «Моисей», написанная всего за год до происходящих в “Die Brautwahl” событий (1819), была в то время необычайно популярна в Европе. Однако Бузони постепенно отходит от текста первоисточника, искажая его гармоническое развитие.

В дальнейшем реминисценции этого марша будут неоднократно вплетаться в музыкальную ткань произведения. Наиболее яркое это проявляется в любовном диалоге Альбертины и Эдмунда (2-й картина 2-го действия, ц.

⁶⁷ Отметим, что интертекстуальность вообще присуща творчеству Бузони. Так, в четвертой пьесе фортепианного цикла “An die Jugend” BV 254 (1909) используются два каприза Н. Паганини для скрипки соло (№ 11 и 15), а фортепианная “Kammer-Fantasie über Carmen” (сонатина № 6, 1920) основана на темах оперы Ж. Бизе «Кармен». Бузони также черпал вдохновение из неевропейских источников. Так, *Indianische Fantasie* op. 44 для фортепиано с оркестром (1913) основана на национальных мелодиях коренных жителей Северной Америки, взятых из исследований этой местной музыки этномузыковеда Натали Кертис Бурлин.

93–94, *Allegro moderato*), причем принадлежность аллюзии демонстрируется здесь на семантическом уровне: Эдмунд предлагает возлюбленной спеть «марш евреев Россини» (*Nun fehlt noch der Hebräer marsch Rossinis*).

Сравним оба варианта использования марша Россини в опере Бизони (примеры 17–18). Изменения на всех уровнях музыкальной ткани очевидны. Прежде всего достаточно умеренный темп, несущий эмоциональную окраску *Moderato con spirito*, сменяется на близкий, но более подвижный и не имеющий прежнего характера *Allegro moderato*. Двудольная ритмика заменяется четырехдольной, придающей маршу, написанному в изящной итальянской манере, немецкую грузность и тяжеловесность. Этому же способствуют сдвиг фактуры в низкую тесситуру и мерные тоники-доминантовые октавно-удвоенные ходы басового голоса, отсутствующие в первоисточнике, и трели струнных в низком регистре.

Изменяется и инструментарий оркестра: из партитуры исключаются теплые тембры высоких деревянных духовых инструментов, а проведение тематического материала поручается скрипкам, играющим на «баске». Кроме того, светлый *C-dur* заменяется на более «темный» *B-dur*. Однако с постепенным заполнением фактуры в более высоких тесситурах характер музыки не изменяется, чему мешает уплотнение оркестровой и гармонической ткани во всех регистрах и мерное заполнение остинатным басом всех ритмических долей такта (т. 8–9 с. 94). Эта ритмическая пульсация в нижнем голосе продолжает сохраняться и далее (т. 4–6 с. 95), связывая реминисценцию марша Россини со вступающей далее темой любви.

Продолжением линии цитирования в опере служат Немецкие танцы Моцарта (1 действие, с. 31–37). Репарка композитора предписывает их исполнение группе музыкантов на сцене: “*Die Kapelle spielt auf: die „deutschen Tänze“ von Mozart*”. Однако в данном случае Бизони использовал не полный текст произведения, а составил музыку из фрагментов трех различных танцев, написанных австрийским композитором, *F-dur*, *D-dur* и *A-dur* (KV 600

и 602). Как и в случае с маршем Россини, при вступлении основного оркестра музыкальная ткань, постепенно отдаляясь от стилистики XVIII века, трансформируется в современное изложение.

В иных случаях, включая в музыкальную драматургию “Die Brautwahl” фрагменты из других произведений, Бузони не делает специальных оговорок, и интертекстуальность становится неотъемлемой частью партитуры оперы, подтверждающей гипотезу композитора о «вездесущности времени». Этому служат многочисленные реминисценции военных духовых оркестров и немецких народных песен. Обширность деловых связей Вовсинкеля и его знание иностранной культуры Бузони подкрепляет «негри-тянской» мелодией (Er trällert eine Negermelodie), основанной на пентатонике (1 действие, ц. 25–26, пример 19), при этом герой должен жестами имитировать игру на банджо.

Для погружения слушателя в обстановку католического храма (3 действие, сцена в церкви) Бузони поручает невидимому хору исполнение грегорианских песнопений, возносящих, однако, хвалу Богу, искусству и природе (Deus et ars et natura). При этом композитор делает ремарку, что этот эпизод является самым светлым моментом картины (Höchster Licht-Moment des Bildes) (3 действие, ц. 115).

Особое место в “Die Brautwahl” отведено еврейским псалмодиям. Отметим, что еврейский дух оказал большое влияние на эпоху берлинского бидермайера (Biedermeier)⁶⁸, в период которого и происходят события в опере: Мендельсон и Мейербер являлись важными носителями немецкой романтической музыкальной культуры; Рахель Фарнхаген⁶⁹ содержала литературный салон, в котором жил Гейне; Фридрих Серф⁷⁰ построил первый

⁶⁸ Период Бидермайера был эпохой в Центральной Европе между 1815 и 1848 годами, во время которого искусство апеллировало к здравому смыслу.

⁶⁹ Рахель Фарнгаген фон Энзе (1771–1833), немецкая писательница.

⁷⁰ Карл Фридрих Серф (1771–1845) принял христианство в очень молодом возрасте. Много лет занимаясь торговлей лошадьми в Дессау, дослужился до поста главного военного агента и в этом качестве принял участие в кампании 1813–15 гг. Мужество и преданность, проявленные Серфом, снискали ему расположение императора Александра

частный оперный театр с королевской концессией для серьезной конкуренции придворной сцене. Поэтому Бузони уделил важное внимание этим интонациям. Так, при создании музыкальных характеристик Леонарда и Манассии, композитор использовал восточно-еврейские обороты и гаммы с пониженной второй ступенью. А в рассказе Леонарда о липпольдском монетном еврее (*Grausing Historie vom Münzjuden Lippold*) не только слышны пронзительные крики оркестра в стиле спорящих евреев в «Картинках с выставки» Мусоргского, но и цитируются литургические мелодии вплоть до варианта Кол Нидре.


Отмеченная нами интертекстуальность позволила Бузони использовать в музыке принцип Серапиона, заложенный Гофманом в литературном первоисточнике либретто.

В музыкальной ткани оперы «Выбор невесты» ощущается значительная опора на три основных жанра – танец, марш и песню. Это хорошо заметно в первых двух картин. Марш Россини, словно обрамляя обе сцены, придает им законченную музыкальную форму. Танцевальность заключена в использовании цитат из Немецких танцев Моцарта. Ядром всей сцены является песня – и гротескная *Lied* Восвинкеля, и *Duett-Lied* Эдмунда и Альбертины, написанная в стиле баркаролы, которая придает стихотворению Фридриха де ла Мотт Фуке, лежащему в основе литературного текста, странную радужную тональность. Помимо этого, здесь же звучат аллюзии на негритянские спиричуэлы.

Несколько в ином плане Бузони трактует эту триаду в кульминации первой части 2-го действия – “*Des geheimen Kanzleisekretärs Thusman unwahrscheinlicher Bericht*” («Маловероятном сообщении секретаря Тусмана»), которая состоит из вальса, обрамленного двумя маршами. По сути, интонационное зерно этой сцены заключено уже в Прелюдии ко 2-му действию.

I, который наградила его золотой медалью. В 1822 году Серфф поселился в Берлине и получил от Фридриха Вильгельма III бессрочный грант на строительство *Königsstädtisches Theater*, на сцене которого ставились французские комедии и итальянская опера.

Написанная в простой двухчастной форме, она носит название “Spuk- und Wirbelwalzer”, но сам вальс (см. пример 16) звучит только в первом разделе. Второй ее частью является марш, в основе которого лежат героические военные сигналы (пример 20).

В обоих маршах этой сцены ощущается внутреннее единство с маршем Россини из оперы «Моисей в Египте». В основе первого лежит его ритмический рисунок . Героические интонации второго, практически дословно претворенные ранее в увертюре «1812-й год» op. 49 П. И. Чайковского (в завершении экспозиции и коде), являются скорее результатом переосмысления Бузони россиниевской мелодической линии. Заключенный между этими двумя маршами несколько банальный и причудливый вальс хорошо передает «вихрь» рассказываемых событий. При этом рассматриваемый эпизод сохранил в себе песенность *sotto voce*, как будто рассказ пришел из далекого, чужого мира.

Гармонический язык Бузони в опере “Die Brautwahl” в полной мере отражает его эстетические взгляды. В «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» композитор писал: «Я сделал попытку добиться всех максимально возможных градаций семиступенного ряда, и мне удалось путём понижения и повышения интервалов установить 113 различных гамм. Эти 113 гамм (в пределах октавы C – C) включают в себе большую часть известных «24-х строев», но кроме того ещё целый ряд новых, отличающихся своеобразным характером. Но этим сокровище ещё не исчерпано, потому что и тут тоже ничто нам не мешает «транспонировать» каждую из этих 113 и, сверх того, смешивать два таких строя в гармонии и мелодии» [Бузони: 2019, с. 32].

Кроме того, интересна и интерпретация Бузони мажорных и минорных тональностей. Их композитор считал идентичными друг другу. Это, по его мнению, «одно и то же лицо, с каждым разом все веселее и серьезнее»

(“dasselbe Gesicht, jeweils heiterer und ernster”). Это означало отказ композитора от традиционного тонального мышления и переход в сферу модальности.

Рассмотрим особенности преобразования ладового строения мелодического профиля на примере темы любви. Она впервые появляется в партии Эдмунда (1 действие, т. 4–7 ц. 42). Широкого дыхания, певучая и полная неги и томления, она отличается скачками на широкие интервалы и охватывает достаточно большой диапазон, достигая предельных звуков певческого диапазона. Ее протяженность постоянно варьируется от трех до пяти-шести тактов. При этом первоначальный интонационный профиль (два скачка, находящиеся между собой в терцовом соотношении, на сексту вверх) остается неизменным.

В этой теме хорошо видны ладовые мажорно-минорные преобразования (1 действие, ц. 49–50, пример 21). Мелодия Эдмунда поднимается неравными ступенями к словам “Säng’ ich es nach, was leise solch stilles Leben spricht”, состоит в своей первой фразе из двух больших восходящих секст, через которые минор становится мажором, и сразу же после этого, во второй фразе, малые сексты, через которые мажор возвращается в минор. Однако смещается и тональный акцент, а именно на интервалы минорных терций, так что возникает впечатление четверичной тональности. Такие тонально неоднозначные комплексы характерны для творчества позднего А. Н. Скрябина и раннего Б. Бартока. Мы находим их систематическое исследование и классификацию спустя несколько десятилетий у О. Мессиана [Мессиаан: 1994] как ладов ограниченной транспозиции.

Наряду с этим Бузони применяет и атональные комплексы, особенно при изображении сверхъестественного. Так, в финале 1-го действия (ц. 166) во время угрозы Леонарда Гусману: “Laßt dergleichen aus dem Spiele, dürfte sonst Euch schlecht geraten diese Nacht des Äquinoktiums!” («Оставьте такие вещи вне игры, а то эта ночь равноденствия может обернуться для вас

плохо!») атональность возникает как результат встречного аккордового движения всех голосов оркестровой ткани на глубоких басах (пример 22).

Для элемента звукоизобразительности Бизони применяет и сонорные звучания. Один из подобных примеров содержится в ночной сцене в Тиргартене (3 действие, ц. 19). Здесь с помощью секундовых кластеров на фоне хроматически ползущей вверх басовой линии композитор трижды изображает икру лягушек: вначале это созвучие поручено четырем валторнам, затем к ним снизу добавляются английский рожок и фаготы (пример 23).

Однако подобные эпизоды в партитуре оперы встречаются очень редко и носят локальный характер.

Таким образом, опера «Выбор невесты» знаменует собой поворотный момент в творческом развитии Бизони. В предшествующих ей произведениях, в частности *Konzertstück* для фортепиано с оркестром op. 31a (1890), Концерте для скрипки с оркестром op. 35a (1895), *Eine Lustspielouvertüre* (Комедийной увертюре) op. 38 (1897) и второй Сонате для скрипки op. 36a (1898–1900), еще заметно сильное влияние Брамса и Верди. Шедевр его раннего периода, монументальный Фортепианный концерт op. 39, последовал в 1902–1904 году.

С другой стороны, произведения, написанные сразу после “*Die Brautwahl*”, свидетельствуют о повышенном интересе композитора к творчеству его более прогрессивных коллег, в частности Шёнберга и Бартока. Как отмечал Бернар ван Дирен, друг и ученик Бизони, эта опера уже предвещает их стилистически новые произведения: «Когда вы находите что-то тревожное в самом амбициозном из их миниатюр, вы почти всегда можете объяснить это, обратившись к сопоставимому отрывку из «*Die Brautwahl*»» [цит. по: Шоу: URL].

Являющаяся яркой музыкальной иллюстрацией к «Новой эстетике музыкального искусства» Бизони, опера знаменует собой новый период творчества композитора, который можно назвать «литературным». “*Die Brautwahl*” является частью этого нового пути, характеризующимся, с одной

стороны, ослаблением моцартовского влияния, которое очень заметно еще, например, в «Комедийной увертюре», и усилением влияния «Фальстафа» Верди. Бузони смог увидеть и понять в последнем произведении великого итальянца те новые пути, которые должны были дать комической опере решающий поворотный момент развития.

На основе творческого переосмысления традиций западноевропейского оперного искусства (включая Италию, Германию, Австрию, Францию) Бузони создал собственную модель комической оперы.

Произведение представляет большой интерес в музыкальном плане обилием гармонических находок, тембровых исследований, ритмических новинок, инструментальных красот.

Наиболее удачными кажутся нам персонажи Тусмана (бессодержательного и напыщенного государственного чиновника, которого Бузони так ненавидел еще при жизни) и еврея Манассия со всеми присущими ему чертами шекспировского Шейлока. Леонард также имеет свой собственный сильный и живой характер, который позже найдет свое развитие в опере «Доктор Фауст».

Вместе с тем опера «Выбор невесты» во многом вдохновлена тем циничным, насмешливым, юмористическим и сатирическим духом, который впоследствии обнаруживает себя во многих страницах «Арлекино» и «Турандот».

Однако идеи оперы продолжили свою независимую жизнь и в дальнейшем творчестве Бузони. В декабре 1907 года композитор сочинил шестую «Элегию» для фортепиано BV 249, являющуюся вольной транскрипцией Сцены видения с Альбертиной у окна Ратуши из оперы «Brautwahl».

В 1912 году Бузони выделил из оперы наиболее яркие фрагменты и составил из них оркестровую “Brautwahl-Suite” op. 45, BV 261. В нее вошли пять пьес, связанных с волшебной-фантастической атмосферой, господствующей в опере: “Spukhafts Stück” («Призрачная пьеса», на основе музыки прелюдии ко 2 действию); “Lyrisches Stück” («Лирическая пьеса», синтез

любовных мотивов, сопровождающих идиллию Эдмунда и Альбертины); “Mystisches Stück” («Мистическая пьеса», посвященная торжественным и волшебным приготовлениям сцены розыгрыша); “Hebräisches Stück” («Еврейская пьеса», музыкальная характеристика Манассии); “Heiteres Stück” («Веселая пьеса», соединяющая живую музыку увертюры и финала первого акта оперы).

В 1920 году Бузони сочиняет Токкату для фортепиано (Прелюдия, Фантазия и Чакона) BV 287, в которой сопоставляет транскрипцию «Баллады о еврейском фальшивомонетчике Липпольде» из «Выбора невесты» с элементами, предназначенными для «Доктора Фауста», устанавливая, таким образом идейную связь между двумя операми.

2.2 Полифония жанров в опере «Арлекин»

Дальнейшим творческим развитием Бузони жанра комической оперы, продолжающим линию «Выбора невесты», стала опера «Арлекин» (“Arlecchino”)⁷¹ op. 50 BV 270 (1916). В основе произведения лежат темы и образы любимой в Италии комедии масок *commedia dell’arte*. Этот вид народного (площадного и уличного) театра процветал в Европе на протяжении XVI–XVIII веков и оказал значительное влияние не только на развитие народного искусства⁷², но и западноевропейской культуры в целом⁷³. Его

⁷¹ Отметим, что принятое в ряде источников двойное название «Арлекин, или Окна» (“Arlecchino, oder Die Fenster”) отсутствует в партитуре оперы [Busoni: 1918] и, по нашему мнению, не может считаться авторским, а является более поздней интерпретацией: подзаголовок «Окна» впервые был использован при первой итальянской постановке оперы в 1940 году.

⁷² За пределами Италии *commedia dell’arte* имела наибольший успех во Франции, где получила название итальянской комедии. В Англии ее элементы были натурализованы в буффонаде «арлекинад в пантомиме» и в кукольном спектакле «Панч-и-Джуди» (“Punch-and-Judy”). Традиция устраивать «венецианские карнавалы» с разными «куриозными и чудесными масками» была и в России второй половины XVIII века.

⁷³ Художественными методами и масками *commedia dell’arte* в своих произведениях широко пользовались Сирано де Бержерак (1619–1655), Ж.-Б. Мольер (1622–1673), К. Гольдони (1707–1793), Э. Т. А. Гофман (1776–1822) и др.

отличительной чертой являлись обязательный набор масок, в которых давалось представление, и импровизация артистов, основанная на общей схеме сюжета, которая зачастую заимствовалась из классической литературы.

Каждый из героев имел характерные только для него речь, жесты, костюм и аксессуары, которые помогали зрителям сразу узнавать своих любимых героев. Как отмечал советский историк А. К. Дживилегов [Дживилегов: 1954, с. 97–159], в *commedia dell'arte* насчитывалось более ста различных масок, большинство которых было родственными персонажами и различалось только именами и несущественными деталями.

Одним из самых знаменитых персонажей является Арлекин (*Arlecchino*). Он беден, что подтверждает его яркий костюм с ромбическим узором: нагромождение ромбов создает впечатление, что все его одеяние состоит из заплаток. На его лице зеленая маска, которая может быть похожей на морду обезьяны. Он хитрый, говорит забавные глупости и время от времени бьет людей деревянным мечом. При этом, чтобы избежать наказания, он притворяется недалеким и глупым. Его роль – беззаботный, ловкий и проникательный слуга, часто действующий так, чтобы помешать планам своего хозяина, и преследующий свой собственный любовный интерес – Коломбину. Позже этот образ развился в прототип романтического героя.

Возвращение интереса к наследию *commedia dell'arte* и образу Арлекина в мировой культуре произошло на рубеже XX века⁷⁴.

⁷⁴ Особенно заметный всплеск отмечался в русской культуре. Так, в драме А. А. Блока «Балаганчик» (1906) маски комедии переосмысливаются в трагическом ключе. Ее постановка В. Э. Мейерхольдом способствовала увлечению режиссером театром масок (даже один из его литературных псевдонимов был Доктор Дапертутто). Глубокое изучение техники игры актеров *commedia dell'arte* Мейерхольдом легло в основу его новаторских преобразований в театре (о применении музыкальных приемов подробно см.: [Аникиенко: 2014]). А впервые поставленный в 1922 году Е. Б. Вахтанговым спектакль «Принцесса Турандот» по пьесе Гоцци сохраняется в репертуаре Государственного академического театра им. Е. В. Вахтангова до сих пор.

Поэтами Серебряного века была создана и значительная русская арлекинада. Также Арлекин является персонажем самой известной в России повести-сказки А. Н. Толстого «Золотой Ключик, или Приключения Буратино».

Либретто оперы «Арлекин» написано самим композитором. В нем Бузони вновь обращается к творчеству Э. Т. А. Гофмана, но на этот раз за основу им берется не конкретное произведение немецкого писателя, а только его романтически-иронический стиль. Как отмечала И. Б. Заславская [Заславская: 1997, с. 19], фабула оперы не имела литературных источников, и композитор, опираясь на общую концепцию театра масок, сам разработал сюжетную линию. Однако в западноевропейской классической литературе образы Арлекина и схожих с ним персонажей достаточно часто привлекали внимание писателей и драматургов, вспомним пьесы П. де Мариво (1688–1763), К. Гоцци (1720–1806), К. Гольдони (1707–1793) и др.

Образ Арлекина нашел свое отражение и в музыкальной культуре. В 1892 году состоялась премьера оперы Р. Леонкавалло “Pagliacci” («Паяцы»).

На рубеже XX века произошла интеграция *commedia dell’arte* в оперное искусство. Впервые к наследию комедии масок обратился П. Масканьи (1863–1945) в опере “Le maschere” («Маски», 1901). Позже эту группу произведений дополнили ряд опер Э. Вольфа-Феррари (1876–1948) и следующая опера Бузони – «Турандот». Здесь же необходимо назвать и «Любовь к тем апельсинам» (1919) С. С. Прокофьева (1891–1953).

Таким образом, приемы и образы театра масок к середине второго десятилетия XX века прочно вошли в мировую музыкальную культуру.

Замысел оперы «Арлекин» возник у Бузони не случайно. Как отмечают биографы композитора, он искал сюжет для произведения с итальянскими национальными чертами и даже пытался обратиться к фигуре Леонардо да Винчи. Идея окончательно оформилась в апреле 1912 года, после просмотра в Болонье комедии конца XVII века “L’utile precauzione” («Полезная предосторожность»). По воспоминаниям Бузони, это была попытка «возродить древнюю *commedia dell’arte*». В этом композитор увидел дух Россини (вспомним, что первоначально опера о похождениях Севильского цирюльника носила название «Альмавива, или Тщетная предосторожность»). Увидев переодетого капитаном Арлекина, Бузони также вспомнил

знаменитую серию гравюр Ж. Калло (1592–1635) «Balli di Sfessania» («Танец Сфессании», 1622), увековечившую персонажей *commedia dell'arte*.

Вскоре в Риме композитору представился случай познакомиться непосредственно и с кукольным театром: репрезентация оперы-фарса Россини “*L’occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*” («Случай делает вором», 1810) произвела на него сильное впечатление. «Мой «театральный каприз», – вспоминал позже Бузони, – родился из этих двух переживаний, из которых первое оказало значительное влияние на поэтический текст, второе – на композицию» [Busoni: 1977, p. 182].

Узловая общая точка этих двух форм театра состоит в десубъективизации персонажей, будь то неодушевленные куклы или их сведение к типам, маскам *commedia dell'arte*. Это оказало влияние на отказ композитором от приемов реалистического театра: Бузони стремился не к реалистическому изображению, а скорее к его отмене, подчеркивая «вымышленный характер» (*Spielcharakter*) театра и смесь легкомыслия и серьезности, реализма и фантастика в действии.

Однако имелся и еще один фактор, непосредственно повлиявший на замысел будущей оперы. В июне 1913 года ансамбль под управлением А. Шёнберга дал частное исполнение «Лунного Пьеро» в доме Бузони в Берлине. В основу произведения Шёнберга, написанного в технике *Sprechgesang*⁷⁵, лег еще один замаскированный персонаж из *commedia dell'arte*, меланхоличный Пьеро из Бергамо. Вскоре после этого был сделан первый набросок либретто оперы, и Бузони решил, что персонаж Арлекина будет говорящей ролью. Таким образом, уже на первом этапе работы над оперой слияние принципов двух театральных жанров – *commedia dell'arte* и кукольного театра с техникой распева текста, используемой Шёнбергом, послужили основой литературно-музыкального замысла.

⁷⁵ *Sprechgesang*, или *Sprechstimme* – особая техника распева текста, при которой точно соблюдаются зафиксированные в нотах ритмические длительности, а звуковысотная линия не выдерживается, хотя рельефа мелодии в целом придерживаются.

Либретто было закончено в 1914 году, через два месяца после начала Первой мировой войны. В ноябре Бузони начал работу над музыкой, но осознание того, что быстрого решения конфликта не будет, заставило его временно отказаться от своего проекта. Без всякой надежды закончить оперу, композитор использовал ее эскизы для оркестрового произведения – *Rondò arlecchinesco* op. 46 (BV 266) для оркестра и тенора соло. Только в августе 1916 года Бузони, вернувшись из США и поселившись в Цюрихе, смог закончить свою оперу.

Как уже упоминалось ранее, жанр произведения композитор определил нехарактерным для вокальной или театрально-сценической музыки термином «каприччио» (“Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge“) [Busoni: 1918]. По сложившемуся энциклопедическому определению этот термин относится исключительно к инструментальной пьесе свободной формы, написанной в блестящем виртуозном стиле [Ямпольский: 1974].

По нашему мнению, выбор жанра подчеркивал две особенности нового произведения. Во-первых, в оркестровой музыке XIX века каприччио имело ярко выраженный национальный характер, а Бузони стремился к созданию именно итальянской оперы. Во-вторых, формулировка каприччио, данная еще в 1618 году М. Преториусом (свободная импровизируемая фантазия, не связанная с какой-либо предустановленной схемой развития тематического материала) [Ямпольский: 1974], как нельзя лучше отражала импровизационный характер исконной *commedia dell'arte*.

Арлекин предстает в опере в нескольких образах, каждый из которых представлен в отдельной картине: плута (*Allegro molto*), воина, или капитана (*Allegro assai, ma marziale*), супруга (*Tempo di minuetto sostenuto*) и победителя (*Allegretto sostenuto*). Следует заметить, что при этом в партитуре картины не имеют собственных заголовков. Центральная интрига произведения заключена в запретной любви между Арлекином и женой портного Аннунциатой (ее роль в опере немая). Участниками постановки являются и другие

традиционные маски итальянской комедии: Коломбина (жена главного героя), Доктор Бомбасто, рыцарь-любовник Коломбины Леандро, Аббат Коспикуо и мастер-портной Сер Маттео дель Сарто.

Арлекин, подобно Леонарду в «Выборе невесты», в значительной мере оказался прообразом самого композитора. Не случайно, поэтому, в одном из писем Бузони писал, что «“Арлекин” – это исповедь в драматической форме и потому ... абсолютно личное мое произведение» [Busoni: 1997, p. 183]. «Слова главного героя – мои собственные признания» [Busoni: 1997, p. 186], – также писал композитор в одном из писем⁷⁶.

Исследователь литературного творчества Бузони Клаудиа Фельдхега (Claudia Feldhege) отмечала, что «под маской Арлекина Бузони осмеливался излагать на публике мысли, которые в противном случае осмеливался высказывать только в кругу своих друзей. (Бузониевское признание того, что слова Арлекина являются его «собственной исповедью», также исходит из частного письма.) Арлекин может делать все, что угодно, для него нет ни ограничений, ни законов (даже того, что должен петь как оперный герой), и он может говорить правду, не спрашивая себя, «полезна ли правда, не будет ли она для кого-то фатальной» [Feldhege: 1996, p. 142].

В программе первого спектакля (1916) Бузони дал символический девиз, аллюзию на философию маски Арлекина: «В облике красочных пятен тело носит капризный и мудрый дух». Действительно, язык оперы многогранен: он утверждает свои принципы пронзительным тембром трубы; смеется над миром голосом флейты-пикколо; грозит контрабасами, томится виолончелями, ищет пространства со скоростью скрипки. Предположительно,

⁷⁶ Здесь же композитор дал общую характеристику оперы и других персонажей: «Моего «Арлекина» упрекают в язвительности и бесчеловечности; вместо этого я обязан этим творением диаметрально противоположному импульсу: состраданию к людям, которые усложняют жизнь друг другу ... в «Арлекине» ... мы приходим только к мучительному смеху. Даже самый безобидный персонаж, Рыцарь, высмеивается отчасти с горечью. ... Аббат выражает человеческую снисходительность и терпимость. Портной Маттео – обманутый идеалист, тот, кто ничего не подозревает. ... Это самое нравственное оперное либретто после “Волшебной флейты”» [Feldhege: 1996, p. 186].

три мысли девиза можно понимать в музыке следующим образом: «облик разноцветных пятен» относится к рыхлой форме, реализующей музыкальную драматургию путем сопоставления; «извивающееся тело» символизирует время и ритм; «капризный и мудрый дух» отражает содержание оперы.

Музыкальная структура, реализованная в опере «Арлекин», в значительной степени отличается от формы, реализуемой в «Выборе невесты». Здесь Бизони пользуется приемами традиционной итальянской «номерной» оперы. Внутренне замкнутые формы, сгруппированные в отдельные части, дают характеристику персонажей и сценических ситуаций и устанавливают преимственность действия.

Отказался композитор и от многоактной композиции. Единственное действие оперы разбито на четыре картины, не разделяющиеся, однако, антрактами и начинающиеся *attacca*, что продолжает рассмотренную нами выше тенденцию к сквозному развитию. Следует отметить при этом, что картины в партитуре, вопреки сложившимся традициям, обозначены немецким термином “Satz” (Часть), типичным для обозначения частей в инструментальных и симфонических произведениях. Думается, это свидетельствует о том, что матрицей оперы являлись приемы развития инструментальной музыки⁷⁷.

Здесь же можно выявить и характерные признаки сонатно-симфонического цикла. Четыре картины оперы образуют своеобразный каркас оперного действия и их можно трактовать как четыре части цикла. Пронизывающая оперу единая тема, воплощением которой служит главный герой, приобретает черты монотематизма. Динамическое развитие приводит к ее логической трансформации. Знаменательно, что музыкальное единство тематического материала обеспечивает разделение отдельных сцен с помощью

⁷⁷ Наша гипотеза подтверждается И. Б. Заславской [Заславская: 1997, с. 21], которая выявила в опере «Арлекин» целые сцены, построенные на формах инструментальной музыки.

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*.

Особенно эффектно Бизони использует декламацию в *Sprechgesang*, наложенную на оркестровый комментарий, в “*Melodram*” («Мелодраме»), своеобразном мелологе, которым Арлекино празднует свою победу над всем миром (4-я картина, ц. 33). Окраску саркастического презрения приобретает его обращение к публике (на громовом согласии до-мажорного трезвучия): “*Ihr Harlekins!*” («Вы, арлекины!»).

Средства звуковыразительности, отличные от традиционного принципа, Бизони регулярно вводит и в партии других героев. Это позволяет нам прийти к выводу, что опера «Арлекин», как и «Волшебная флейта» Моцарта, в своей основе является зингшпилем, хотя и современного типа, который доверяет слову и диалогу не только ход действия, но и всегда двусмысленно-символические сообщения главного героя: обстоятельство, которое полностью согласуется с эстетическими представлениями Бизони о функции театра.

Музыкальная ткань оперы обрамлена двумя монологами главного героя. В первом из них, прочитанном перед занавесом (после сольных фанфар трубы с изложением темы главного героя), Арлекин почти восторженно обнажает тему рассказа, тем самым предвосхищая сюжет для слушателя, а затем передает инициативу дирижеру для начала красочной Интерлюдии. Во втором монологе, предваряющем финальный танец с насмешками героя-победителя, Арлекин резюмирует мораль всего произведения: самоутвердиться может только тот, кто своими силами следует за внушениями сердца и зорким умом выбирает прямой путь; кто способен, если может, оставаться

верным себе; тот, кто даже в залатанных одеждах держится прямо и ни перед кем не кланяется.

Между этими двумя крайними устно-повествовательными разделами действие оперы разворачивается в непрерывной череде замкнутых номеров, которые суммируют все основные оперные формы, от традиционных до особо дорогих ему марша, танца, спетой пантомимы. С каждым из них связан не только определенный тип сценической ситуации или персонажа, но и определенная нота, то карикатурная, то глубоко серьезная, то простая непосредственность, то полная отсылок и подмигиваний.

Можно при этом отметить, что тот или иной жанр становится ведущими в каждой из картин. Для Первой картины – это песня, для Второй и Четвертой – марш. Менуэт становится основным жанром в Третьей картине. Иными словами, избранная форма возникает из момента, в котором происходит действие, и из настроения персонажей, принимающих в нем участие, как если бы она была их естественным эманированием (отсюда преемственность музыкального развития). Но она также является объектом критики как условность, предсуществующая схема, от которой музыка, как через пародию, так и через разработку композиционных данных, всегда стремится отделиться и обьективироваться.

Единство музыкальной ткани придает использование композитором трех основных лейтмотивов, экспозиция которых происходит уже в Интродукции. Первый – лейтмотив Арлекина, по сути, становится не только интонационным зерном всей оперы (именно из него вырастают все наиболее значительные темы). Как мы отмечали ранее, данная тема является и ладово-гармонической опорой оперы: приоритет остается за тональностью А (мажор-минор), «поддерживающей ряд опорных аккордов, строение которых происходит посредством «вертикализации» темы Арлекина» [У Сянцзэ: 2021, с. 43].

В использовании ладов с опорой на центральный звук *a* композитором заложена глубокая символика: «А» в немецком языке соответствует начальной букве имени главного героя “Arlecchino”.

Первое проведение темы солирующей трубой полностью соответствует образу Арлекина, чье одеяние отличается сочностью цветовой гаммы и прихотливостью узора. Для характеристики персонажа Бузони пользуется приемом серийной музыки: двенадцать неповторяющихся тонов, движение которых, однако, происходит по звукам трезвучия (пример 24). Короткая, рваная, изложенная *staccato* мелодическая линия снова приходит к центральному звуку лада, во много раз превышающему по длительности все предыдущие ноты, и подчеркнутому тремоло литавр, утверждая его. Это создает «размытость», неустойчивость тонального плана, который напоминает о «перетекании» одной цветовой плоскости на ткани костюма Арлекина в другую.

Вторую тему интродукции (пример 25) можно назвать темой Судьбы (1-я картина, ц. 4–5). По своему строению она родственна группе мелодических построений в музыкальной культуре, обобщенно называемой «темами зла». Она отличается движением по уменьшенным интервалам (в нашем случае в нисходящем направлении), симметричностью интервального строения, характерным «тяжелым» пунктирным ритмом, использованием всех инструментов группы медных духовых.

Третий лейтмотив (пример 26) является типичными театральными фанфарами (1-я картина, ц. 5–6), с присущими им быстрой триольной фигурой в сочетании с пунктирным ритмом (здесь использованы засурдиненные инструменты). Ее интонационная основа подчеркнуто ограничена. Возникающий комический эффект усиливается за счет использования литавр и тарелок.

Некоторые лейтмотивы в опере возникают в результате трансформаций нескольких групп взаимосвязанных мотивов. Наиболее ярко это можно проследить на примере интонационной кристаллизации темы варваров (1-я

картина, ц. 24–25, пример 27), в которой угадывается внутренняя связь с лейттемой театральной фанфары. В его основе три инварианта мотива «тревоги». Первоначально он затаенно звучит в тремоло низких струнных, затем – в расширенном и гармонически обостренном варианте. Контрапунктически соединяясь, оба варианта образуют мелодическую фразу, дальнейшее развитие которой приводит к появлению третьего мотива, основанного на круговом мелодическом движении в ритме скачки (*marcato*).

Единство формы в опере создают и обильные цитирования (прямые или косвенные) и самоцитирования. Однако их семантика здесь в значительной мере отличается от подобных приемов в партитуре «Выбора невесты». Интертекстуальность здесь, нося зачастую отстраненный характер, дает яркую характеристику образов персонажей оперы.

Так, уже в Сцене и канцонетте Первой картины, которая вместе с Интродукцией составляет первый номер произведения⁷⁸, сер Маттео дель Сарто, полностью поглощенный чтением своей любимой «Божественной комедии» Данте (это не что иное, как Песнь Паоло и Франчески), в восторге от поэзии рождает в себе неудержимый музыкальный порыв, вызывая имя божественного Моцарта. В этот момент из оркестра радостно льется фрагмент арии с шампанским “*Fin ch’han dal vino*” из «Дон Жуана» (1-я картина, ц. 12-13). На его фоне песня сера Маттео, роковые слова “*La bocca mi bascio tutti tremante*” («Целую весь дрожащий рот»), разворачивается сначала в лирических излияниях, а затем в моралистических литературных глоссах (пример 28). Музыка эффектно подчеркивает эти разные уровни ситуации и характера персонажа, делая эффект еще более красноречивым.

Случай отстранения от действия и комментария в чисто музыкальных терминах происходит в мелодии самого Арлекина (заметим, что это один из редких примеров «вокализации» партии героя), озвученной за сценой с асемантическим текстом «ла-ла-ла» (1-я картина, ц. 29), очень ясном отголоске

⁷⁸ Напомним, в «Выборе невесты» действие также начинается с прямой цитаты.

из финала *Rondò arlecchinesco* самого Бузони (см. ц. 42) (пример 29). Здесь Арлекин, объявив Маттео о прибытии «варваров» и заперев его полумертвого от испуга в своем доме, удаляется, довольный ходом своего предприятия.

Сопоставление этих двух тем выявляет незначительную разницу мелодического, гармонического и тембрального характера. Так, в опере тема проводится на малую секунду ниже аналогичного варианта в *Rondò arlecchinesco*. Мелодический профиль, в основном сохраняя идентичность, значительно меняется в последнем такте обоих примеров: в опере сохраняется восходящая тенденция движения, в симфоническом произведении резкий скачок вниз на большой интервал ломает интонационный рисунок.

Обращает на себя внимание и способ гармонизации: оперная партия поддерживается короткими аккордовыми сочетаниями всего оркестра на вторую долю такта, в другом случае вокальная партия сопровождается лишь тремоло литавр на выдержанном басу, имеющим достаточно неустойчивый интонационно-акустический характер. При этом в первом случае опора приходится на основной тон мелодии (в данном случае *fis*). Во втором – основной тон вокальной партии находится в секундовом соотношении с басом (*a – g*), вызывая резко диссонантное звучание. Все эти изменения вносят в тематический материал различную эмоциональную окраску. Этому же способствует и звучание партии Арлекина в опере за сценой.

Музыкальная цитата возникает и в дуэте Аббата и Доктора (1-я картина, ц. 32). Его основным ритмико-интонационным зерном является марш, в основе которого лежит тема *Dies Irae*, один из самых известных грегорианских распевов (пример 30). Однако композитор излагает его короткими длительностями с паузами между звуками и разбивает его нисходящим пассажем более мелкими нотами, что придает ему карикатурный, гротесковый характер. Неудивительно, что для экспозиции этих двух персонажей Бузони

выбирает именно такой прием. Ведь Доктор, один из постоянных персонажей-масок *commedia dell'arte* – псевдоученый, постоянно произносящий внешне многозначительные, но на самом деле абсурдные латинские фразы.

Маска Аббата, в связи со значительным влиянием церкви на жизнь Европы, в традиционной комедии масок не использовалась; при этом Ватикан никогда не приветствовал площадные развлечения простолюдинов. Вместе с этим известно, что в Средние века по европейским городам бродило множество монахов-самозванцев. Видимо поэтому Бузони ввел в оперу образ такого же авантюриста в качестве неразлучного друга и напарника Доктора-шарлатана. Их сближению способствовало и знание латинских слов и выражений. Аллюзия на тему *Dies Irae*, в подлиннике звучащая с латинским текстом, подчеркивает внутреннее родство этих двух персонажей.

Тема из самой известной комической оперы Г. Доницетти «Дочь полка» используется Бузони во Второй картине оперы (ц. 3–6) (пример 31)⁷⁹ как противопоставление диссонирующему и изуродованному военному маршу начала картины. При этом тема, порученная в оригинале трубе, передается Бузони более мягкому по тембру кларнету. Другая причина использования этой цитаты кроется, на наш взгляд, в том, что Доницетти был уроженцем города Бергамо. Видимо, поэтому в партитуре сделана авторская ремарка: “Tema di Gaetano Donizetti, Bergamosco”. Это явилось не только данью уважения к «родине» самого Арлекина, но и четким указанием на его происхождение. Ведь в *commedia dell'arte* у каждого персонажа на это указывал его разговорный диалект. В данном случае подобное заимствование музыкального материала можно представить в качестве музыкального диалекта.

⁷⁹ Здесь вокальные партии сняты.

В Третьей картине, при экспозиции образа Коломбины, игра аллюзий становится, с одной стороны, более явной, а с другой – более индивидуальной и личной. Здесь в качестве ведущей темы персонажа Бузони использовал тему из Полонеза, завершающего его фортепианную *Sonatina ad usum infantis* BV 268 (1915) (пример 32). Однако в данном случае цитата имеет абсолютно другую жанровую окраску; в опере это – менуэт. Подобная жанровая подмена оправдана некоей общностью этих польского и французского народных танцев: торжественностью и неспешностью музыки, трехдольностью размера, упругостью ритма.

С музыкой «Арлекино» Бузони представил партитуру, которая шла рука об руку с традиционным пестрым костюмом персонажа. Арлекин славится умением выходить из трудных ситуаций, поэтому и Бузони с легкостью переходит от цитаты к пародии.

Бузони смело вводит в музыкальную ткань оперы элементы оперы-буффа. Рассмотрим подобного рода аллюзии на примере терцета из Первой картины, являющегося кульминацией Первой картины произведения. При сообщении сира Маттео двум друзьям, Аббату и Доктору о прибытии варваров на слове «варвары» используется целая цепочка настойчивых повторов (с характерным кадансированием), стилистически типичных для итальянской комической оперы (1-я картина, ц. 47, пример 33).

Чуть позже в партии Аббата, в предвидении страшного насилия со стороны варваров, возникает заимствованная из итальянской комической оперы, начиная с Россини, цепочка женских имен: “Rosina, Lucinda, Mariettina, Agnese, Beatrice, Concettina, Francesca, Vittorina” (1-я картина, ц. 51–52, *Animato*).

Еще один характерный пример подобной реминисценции можно найти в Романсе Леандро (3-я картина, ц. 14, *Allegro sostenuto*, пример 34), имеющем обморочные акценты старомодного оперного тенора (естественно, в этот момент он представляет себя страстным трубадуром, аккомпанирующем себе на лютне). Чтобы окончательно избавиться от иллюзии о

характере персонажа, этот эпизод предваряется авторской ремаркой: “... er repräsentiert den altmodischen typ des Operntenors” («он представляет старомодный тип оперного тенора»).

Элементы эклектичности заметны не только на уровне отдельных музыкальных эпизодов, но и переносятся композитором на характеристики отдельных персонажей в целом. Ранее мы уже отмечали, что образам Аббата и Доктора присущи «как классицистские черты – ясно выраженное ладовое наклонение, четкость формы, так и проявление признаков позднеромантического стиля, отличающегося тональной неустойчивостью средних разделов, применением эллипсиса, как средства развития гармонии» [У Сянцзэ: 2021, с. 44].

Помимо этого, для характеристики Аббата и Доктора, составляющих нераздельную пару персонажей, кроме типичного звукокомплекса, Бузони создает и общий атрибут, связанный с жанром старинного церемониального танца (предположительно, аллеманды) [У Сянцзэ: 2021, с. 45].

Для понимания полифонии жанров, использованных Бузони в опере «Арлекин», необходимо отметить и еще один принципиально важный, по нашему мнению, элемент – лингвистический.

Мы уже отмечали, что Бузони изначально задумывал это произведение как итальянскую национальную оперу. Однако бóльшая часть текста написана на немецком языке, что, на первый взгляд, противоречит этой идее. Частично это можно объяснить вопросами практического характера: предполагалось, что опера станет исполняться преимущественно в немецкоязычных странах, где либретто на итальянском языке ограничило бы их тираж, тем более что в случае с оперой текст является лишь одним из компонентов драматургии. (Заметим, что первый спектакль в Италии был поставлен только в 1940 году.)

Однако в опере встречаются фразы на итальянском языке (цитаты из Данте), звучат обрывки французского и латыни. Композитор сопоставляет

их с основным текстом, подчеркивая многогранность используемых их театральных и сценических приемов.

Бузони, стремившийся к обновлению формы музыкального театра, рассматривал создание оперы «Арлекин» как манифест. Новизна его концепции оказалась тесно связанной с теоретическими соображениями, которые позже привели к призыву к «молодой классике» (*Junge Klassizität*), а также к «единству музыки». Музыкальное воплощение эти идеи получили только в опере «Доктор Фауст» (1916–1924). Но в «Арлекине» уже появились несколько линий, позволяющих считать это произведение первым достижением на пути возрождения музыкального театра. Одна из них – полифоничность использованных композиторов жанров.

Действительно, синтетичность самого оперного жанра уже предполагает контрапункт самых различных средств. Как отмечала И. Б. Заславская, опера для Бузони являлась наиболее удобным местом для применения приемов «решительной полифонии». «Но, – по мнению исследователя, – в данном случае полифония означала соединение, синтез и взаимодействие не одних только музыкальных линий: столь же сознательно и планомерно Бузони применял идею «решительной полифонии» при создании *контрапунктов сценического действия и словесной речи персонажей*» (Курсив наш. – У Сянцзэ) [Заславская: 1997, с. 21].

При этом количество разнообразных театрально-сценических и музыкальных приемов, использованных Бузони в опере «Арлекин», поражает своим размахом.

С одной стороны, в эстетике композитора и его творчестве нашли отражение характерные для культуры того периода художественные эксперименты «условного театра». Наиболее удобным для воплощения его принципов в музыкальном спектакле оказывается жанр комической оперы. При этом исходными точками стали яркость и зрелищность спектакля, «отчуждение» актера от его роли, буффонада масок – характерные черты комедии масок и кукольного театра.

Поэтому оперу «Арлекин» можно считать утонченной формой театральной оперы “*Marionetten Tragödie*” (трагедия для марионеток). В данном случае ее способность беспокоить публику своей яростной сатирой на войну, человеческую природу, религию и оперные условности оказалась для Бузони гораздо важнее, чем развлекательные функции.

Вместе с тем Бузони использовал не только формы и приемы оперы буффа в ее традиционном понимании. Он добавил к ним современные средства выражения. Одним из них является разговорный речитатив и приемы *Sprechgesang* – источник большого разнообразия, с большим обилием употребляемый всеми персонажами, смешанный с музыкальными речитативами. Поэтому оперу «Арлекин» можно поставить между музыкальной комедией, итальянской комической оперой и оперой Моцарта. Однако зингшпиль в данном случае не только обращен на так любимые Бузони «Так поступают все» или «Волшебная флейта».

Он намечает путь возвращения к комическому и чудесному в оперной комедии масок Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе» и отчасти предвосхищает балет с пением «Пульчинелла» И. Ф. Стравинского и оперную трилогию “*L’Orfeide*” («Орфеида») Д. Ф. Малипьеро. При этом 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. Особо необходимо отметить и лингвистические особенности либретто. Как уже ранее упоминалось, для достижения поставленных целей автор пользуется одновременно четырьмя языками – немецким, итальянским, французским и латынью.

Эта глобальная жанровая полифония повлекла за собой кардинальное изменение музыкального языка оперы. Бузони в «Арлекине» практически полностью отказывается от столь любимого им контрапунктического письма. А в тех немногих фрагментах, где он все же сохраняется, стиль в большей степени соответствует влиянию итальянской, а не баховской полифонии. В этой же плоскости лежат:

- необыкновенная прозрачность звука;
- запрет на оркестровые амальгамации;
- ритмическая беглость;
- строфическая форма фразы.

Это, на наш взгляд, в значительной мере унифицирует характер произведения, придавая ему единство и компактность.

Таким образом, прибегая к характерному для оперы-буффа строению сцен и номеров, композитор создает совершенно оригинальное сочинение, отмеченное игровым принципом, который пронизывает все составляющие синтетического художественного целого. При этом знаковыми для музыкального театра Ф. Бузони становятся:

- свободно оформленные номера сцен оперы;
- подвижность инструментального сопровождения, оттеняемая естественностью драматической речи;
- часто встречающиеся речитативы-скороговорки, исполняемые в быстром темпе;
- ярко выраженная танцевальность;
- органичное сочетание коротких законченных номеров с развернутыми сценами сквозного строения.

Обличая неадекватность натуралистического театра и чувства с обманчивой легкомысленностью шутливой шутки, Арлекино указывает на непоправимую невинность этих моделей в свете ледяной иронии. Лейтмотивом «каприза» поэтому остается нота горечи и скептического недоумения: «болезненный смех» (Бузони), на который композитор пытается найти положительный ответ в партитуре «Доктора Фауста».

2.3 Интерпретация как основной художественный метод оперы «Турандот»

Опера «Турандот» (1916) стала своеобразным дополнением, неким «двойником» к одноактному «Арлекину», постановка которого в театре, ввиду его малой продолжительности, не могла занять всего вечера и требовала еще одного произведения.

Для этого композитор обратился к музыке, написанной им еще в 1905 году для пьесы К. Гоцци «Турандот», которая впоследствии была использована М. Рейнхардтом для постановки на сцене. На переработку оркестровой музыки у композитора ушло всего 100 дней.

Сам Бузони признавал, что «Арлекино» и «Турандот» имеют очень мало общего, за исключением использования персонажей итальянской комедии. Но в «Турандот» они оказываются отфильтрованными через мир далекого и воображаемого Востока, который является фоном китайской басни Гоцци. Однако этого оказалось достаточным для объединения двух опер под общим названием «Новая *commedia dell'arte*».

Бузони, как и его театральные современники, находил общность духа между героями-масками *commedia dell'arte* и произведениями Карло Гоцци (1720–1806). Гоцци, писавший в то время, когда эра комедии масок подходила к концу, создал свою серию басен в попытке бороться с выродившимся, по его мнению, реализмом комедий Карло Гольдони. «Басни» с комическим театром *commedia dell'arte* связало фантастическое и чудесное, и благодаря этому сопоставлению Гоцци создал пьесу, которая до сих пор воспринимается как очень современная театральная форма.

Сюжет «Турандот» Гоцци (1762) не является оригинальным. Он был заимствован драматургом предположительно из сборника сказок “*Les Mille et un jours*” («Тысяча и один день», 1710–1712) французского востоковеда Франсуа Петиса де ла Круа (1653–1713). Его моделью стала хорошо известная коллекция ближневосточных народных сказок «Тысяча и одна ночь»,

составленная на арабском языке во время культурного, экономического и научного расцвета ислама и вдохновлявших композиторов, начиная от Л. Керубини и К. М. Вебера до настоящего времени. Наиболее известным ее музыкальным воплощением является симфоническая сюита «Шехерезада» ор. 35 Н. А. Римского-Корсакова (1888).

Персидская история жестокой принцессы Турандот, изложенная в стиле *commedia dell'arte* в пьесе Гоцци, стала частью европейской театральной культуры. Отметим, что на протяжении всего XIX века она была известна исключительно по переработке Ф. Шиллера (1802). При этом романтический стиль перевода превратил ее в символический эпос с идеализированным моральным отношением. Пьеса на немецком языке неоднократно привлекала внимание композиторов, среди которых были К. М. Вебер (музыка к пьесе с китайской увертюрой, 1809), Ф. Данци (зингшпиль «Турандот», 1817), А. Баззини (опера «Туранда», 1867) и др.

Только в XX веке композиторы стали использовать оригинал Гоцци, хотя и Бизони, и первоначально Дж. Пуччини⁸⁰ соприкоснулись именно с шиллеровской версией истории Турандот. В преднамеренном противопоставлении музыкальным произведениям XIX века на тему Турандот, где персонажи *commedia dell'arte* не играли театрально значимых ролей, даже если в списке персонажей по-прежнему сообщались их имена, Бизони и Пуччини вернули важные драматургические функции этой фигуре.

Для понимания развития театральной эстетики Бизони работа над музыкальным воплощением пьесы имеет, на наш взгляд, принципиальное значение.

Как признавался сам Бизони, его не удовлетворяла версия Шиллера. Он рассматривал ее не как перевод, а как адаптацию. «Если бы я использовал ее, – писал композитор, – у меня возникло бы чувство отчуждения себя

⁸⁰ Первоначально Пуччини обратился к версии Шиллера в итальянском переводе 1857 года А. Маффеи. Подробнее по данному вопросу см.: [У Лиян: 2022].

от духа Гоцци. Что для меня было существенным – ощущение, что это всегда игра, даже в сценах, граничащих с трагедией, у Шиллера совершенно отсутствует. Особенно этому способствуют привычные для итальянцев маски ...» [Buzoni: 1922, p. 173].

Поэтому при написании либретто оперы композитор обратился к исходному тексту Гоцци. Он свел сюжет к его основным линиям, упраздняя характеры и второстепенные события, но сохранив неизменным сказочный характер сюжета, подчеркнутый в высшей степени музыкальными ситуациями, выводимыми из самого текста, магическими и иллюзионистскими элементами, фантастическими и нереальными. Маски *commedia dell'arte* (евнух Труффальдино, Панталоне и Тарталья), согласно эстетическим воззрениям Бузони, подрывали натурализм повествования, «устанавливая мост между венецианской публикой и вымышленными сценами в восточном стиле и тем самым разрушая иллюзию того, что происходящее – настоящая жизнь» [Buzoni: 1922, p. 173].

По мнению музыковеда Энтони Бомонта (Antony Beaumont) [Beaumont: 1985, p. 85], решение Бузони сочинить эпизодическую музыку к пьесе Гоцци могло быть связано с приближающимся столетием (в 1906 году) смерти драматурга. Композитора привлекла сказка о жестокой и обольстительной принцессе (по словам композитора, то ли персидской, то ли китайской)⁸¹ Турандот, которая требует от того, кто хочет на ней жениться, решения трех загадок⁸²; претенденты рискуют потерять голову, не правильно выполнив задание. В ней, помимо серьезных восточных персонажей, в роли шуточных героев выступают старые венецианские маски: Панталоне, Бригелла⁸³ и Труффальдино.

⁸¹ В письме к матери Бузони писал: «Я выбрал историю ... китайской (или, кто знает, персидской) принцессы Турандот ...» [Buzoni: 1987, p. 127].

⁸² Эта сюжетная линия оказывается схожей с «Выбором невесты»!

⁸³ В либретто, написанном позже самим Бузони для «Турандот», роль Бригеллы отсутствует, зато присутствует роль Тартальи.

Как писал композитор, «драма, выбранная для этой цели, – старинная трагикомическая театральная сказка нашего Карло Гоцци. Нет ничего более естественного, чем попытаться изобразить ставшую уже классической (а также новую, потому что забытую) драму ...» [Buzoni: 1987, p. 128]. Оркестровая *Turandot Suite* op. 41 BV 248 была написана Бузони в 1905 году.

Сюита состоит из восьми номеров, каждому из которых предпослано название. Открывает ее “Die Hinrichtung, Das Stadttor, Der Abschied” [«Казнь, городские ворота, прощание»] – маршеобразная пьеса (*Allegro*), предназначенная для первого акта спектакля. Второй номер “Truffaldino. Introduzione e Marcia grottesca” [«Труффальдино»] является гротескным маршем. Затем следуют “Altoum” [«Альтум»] и “Turandot” [«Турандот»], марши сказочного императора и принцессы. Пятая пьеса Сюиты является Введением к третьему акту пьесы и озаглавлена композитором “Das Frauengemach” [«Женская комната»]. Ее сменяют “Tanz und Gesang” [«Танец и песня»]⁸⁴ и “Nächtlicher Walzer” [«Ночной вальс»], из музыки к Четвертому акту. Завершает Сюиту траурный марш и финал в турецком стиле “In modo di Marcia funebre e Finale alla Turca”⁸⁵.

Отметим, что Сюита для итальянского театра носила черты новаторства, в котором еще не существовало образцов подобного музыкального сопровождения драматического спектакля. Осознавая это, Бузони в одном из писем делает такой комментарий: «В немецкой музыкальной литературе имеется небольшое количество классических моделей музыки к разговорной драме: «Эгмонт» Бетховена, «Манфред» Шумана, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, а также изысканная полуопера «Оберон» Вебера. В итальянской музыкальной литературе мне, напротив, ничего подобного не известно,

⁸⁴ Отметим, что в эту пьесу Бузони ввел одnogолосный женский хор *ad libitum*.

⁸⁵ В 1911 году Бузони сочинил “Verzweiflung und Ergebung” [«Отчаяние и смирение»] BV 248a в качестве дополнительной части между номерами VII и VIII. После завершения оперы «Турандот» в 1917 году композитор заменил Похоронный марш (VIII) на “Altoums Warnung” [«Предупреждение Альтума»] BV 248b. Исследователь творчества Бузони Э. Бомонт считает, что окончательной версией сюиты является именно вариант с обоими более поздними дополнениями.

и я могу считать свою музыку к «Турандот» Гоцци первой попыткой иллюстрировать итальянскую пьесу музыкой» [Buzoni: 1987, p. 172].

Первое исполнение оркестровой *Turandot Suite* Бузони состоялось в 1905 году⁸⁶. Одной из лучших интерпретаций этого произведения сам композитор считал ее исполнение в США под управлением Г. Малера (1910–1911).

Судьба же театральной музыки Бузони оказалась печальной. Премьера спектакля Макса Рейнгардта «Турандот» в 1911 году в Берлине закончилась неудачей⁸⁷. Современники, даже несмотря на опубликованное в местной печати эссе композитора, объясняющее замысел сочинения, не поняли музыку Турандот-сюиты, соединенную с драматическим действием. После очередного провального спектакля в Лондоне Бузони пишет жене: «Какой красивой могла быть “Турандот”! (Что, если бы я скорее поставил оперу с уже написанной музыкой?) ...» [Buzoni: 1935, p. 209].

Превращение Сюиты в оперу можно резюмировать следующим образом: сочиняя произведение в 1904–1905 годах, Бузони постоянно помнил сказку Гоцци и планировал театральное представление на его музыку. Став свидетелем провала театральных спектаклей в Берлине и Лондоне, композитор понял, что никакое театральное представление комедии не может полностью передать его композиционную идею, и поэтому решил использовать уже написанную музыку для создания оперы «Турандот». В 1917 году, когда ему в паре с «Арлекином», чтобы завершить вечер первого спектакля, понадобилась вторая опера, Бузони воспользовался возможностью осуществить давний замысел: за короткое время «Турандот» превратилась в оперу, но не

⁸⁶ Две из восьми частей этой работы позже были использованы в фортепианных Элегиях BV 249: “*Turandots Frauengemach*” (Intermezzo) [«Комнаты Турандот. Интермеццо»] составила 4-ю пьесу цикла, а “*Die Nächtlichen*” (Walzer) [«Ночные вальсы»] – 5-ю.

⁸⁷ Больше всего у рецензентов было упреков по поводу слишком многочисленного (60 человек), по их мнению, состава оркестра.

с итальянским текстом, как изначально задумывал композитор, а с немецким.

На основе пьесы в пяти действиях Бизони создал произведение в двух действиях, которое сохраняет важные элементы из каждого акта оригинала Гоцци и имеет прямолинейное развитие сюжета⁸⁸. При этом выбор событий довольно ограничен, а действие в опере осуществляется по принципу «сгущения»⁸⁹. Некоторые персонажи оригинального текста Гоцци – Зелима, Ширин и Тимур – полностью исключены: последний, хотя и упоминается Калафом и Барахом (1-я картина, № 1), никогда не появляется на сцене.

Как раньше разработка новых загадок стимулировала поэтическое воображение Гёте и Шиллера, так и Бизони придумал новые загадки для своего произведения, имеющие большое значение для понимания его творчества. В первой загадке требуется «человеческий разум», во второй – «обычай», в третьей – «искусство». В их постановке реализован механизм прогрессивного нарастания текста под диктовку инструментовки. В то время как первые две декламируются как речитатив, для третьей загадки Бизони использует хроматическую вокальную линию. Мелодия, прерываемая паузами, короткими вдохами, только подчеркивает драматизм сцены. Контрзагадка Принца в конце первого акта представляет собой канон, который завершается тройным *ppp* на слово “Wer?” [«Кто?»]. Кульминация этого процесса происходит в конце второго акта, когда Калаф, Турандот и хор задают друг другу одну и ту же загадку, тут же разгадывая ее. В этой сцене канон контр-загадки первого акта соединяется с тремя загадками Турандот.

⁸⁸ Первый акт состоит из сцены встречи Калафа и Бараха первого акта «Турандот» Гоцци, и сцены загадок и контрзагадок, составляющих второй акт сказки Гоцци. Для второго акта оперы из третьего, четвертого и пятого актов комедии Гоцци были выбраны сцены в комнатах Турандот, интриги с целью узнать имена Калафа и Тимура, попытка Альтума убедить Турандот, разгадка загадки принца и последней метаморфозы Турандот.

⁸⁹ Результатом этого «сгущения» можно считать многочисленные эпизоды, в которых вместо текста появляются вокализы и асемантический текст: “la” певцов (3-я картина, № 1), “o” в плаче (1-я картина, № 2) и у Бараха, когда он видит Калафа (1-я картина, № 1), а также разнообразные “La-tra-la-la, Schrum-tu-tu-tum” и т. д. в партиях масок.

Веселье в опере, по нашему мнению, носит эстетический и культурный характер, и оно направлено на то, чтобы заставить людей, подобно Моцарту, размышлять и «говорить важные вещи в веселой форме». По этой причине «Турандот» в первую очередь была ориентирована на австрийскую и немецкую модели фарса магического характера и, в частности, на тип волшебной оперы (*Zauber oper*), высшим выражением которой является «Волшебная флейта».

Приняв за структуру моцартовский зингшпиль с его чередованием речевых частей, законченных вокальных номеров и чисто оркестровых эпизодов, Бизони, тем не менее, придает своему творению единство и формальное разнообразие. Сохраняя четкие роли и задачи каждого конкретного выразительного средства, он наделяет их специфическими символами и в то же время поддерживает композиционное равновесие, характерное для сказочной драмы. Однако моцартовские приемы Бизони использует с современной точки зрения. Моцарт для него является не только формальным жестом, данью традиции, но и своеобразным импульсом, который, пусть и в замаскированной форме, подталкивает его к наделению характера императора Альтума чертами Зарастро, а фальшивого героя Калафа – Тамино (в Ариозо первой картины первого акта).

Вместе с тем, симфоническая глубина оркестра, которая проявляется не только в инструментальных эпизодах, по нашему мнению, является прямым следствием использования музыкального материала Сюиты. Применение Бизони восточных ладов, мотивов и интонаций, с одной стороны, соответствует китайской и фантастической тематике, с другой – их можно рассматривать как средство расширения композиционного решения (особенно гармонического) современными и нетрадиционными средствами.

В партитуре оперы преобладают маршевые и танцевальные ритмы. При этом, однако, вокальная линия, в отличие от «Арлекина», всегда преобладает над инструментальной, разрывая ее плотную гармоническую и контрапунктическую ткань.

Значительной симфонизации партитуры, по словам композитора, во многом способствовал литературный первоисточник оперы. Бузони писал: «Сам Гоцци предписал много музыки, и не только ритмы марша и танца, которые появляются спонтанно, ведь это предполагает сам сказочный характер предмета. В самом деле, «сказочная драма» немислима без музыки, и особенно в «Турандот», где в действие не вступает никакой магический элемент, именно на музыку возложена благородная и необходимая задача изображения сверхъестественного и необычного. Я использовал исключительно оригинальные восточные мотивы и формы и, кажется, избежал условной театральной экзотики» [Buzoni: 1987, p. 174].

Действительно, темы и мелодии, выбранные композитором для музыки, имеют различное восточное происхождение. В качестве источника была использована книга “*Geschichte der Musik*” («История музыки») историка и музыкального критика Августа Амброза (August Wilhelm Ambros) [Ambros: 1862]. По утверждению Бомона [Beaumont: 1985, p. 85], почти весь тематический материал взят из ее I тома, посвященного первым зачаткам музыкального искусства и музыке древнего мира.

Хотя подлинность образцов вызывает сомнение (многие из этих мелодий близки к западным образцам), они помогли Бузони придать этой по существу итальянской работе оттенок шинуазри, стилизации под приемы китайского искусства.

Рассмотрим некоторые из них.

И мотив фанфар, звучащий в конце речитатива Труффальдино (2-я картина, № 2, т. 7-8 ц. 9) (пример 35), который возвещает о приближении императора и который в следующем номере поется врачами, и тема, которая звучит по прибытии императора (2-я картина, № 3, ц. 16, пример 36), изначально считались тюркскими. Танец и песня (3-я картина, № 2, ц. 4) составлены из турецкой мелодии [Ambros: 1862, p. 111]: в ритме малого барабана звучит тема, доверенная гобою и сопровождаемая среди прочего бубном

(пример 37). Для темы контрзагадки (2-я картина, ц. 83) Бузони использует индийскую мелодию⁹⁰ *Rektaḥ* [Ambros: 1862, p. 69] (пример 38).

Мотив Калафа восходит к последним двум тактам персидской мелодии, содержащейся в книге Амброса [Ambros: 1862, p. 104–105] (пример 39).

Единственная китайская мелодия из «Истории музыки» Амброса⁹¹ [Ambros: 1862, p. 34], озаглавленная им *Tsi-Tschong*, составляет главную тему произведения – тему Турандот⁹², которая проходит через все произведение в различных и многочисленных вариациях (пример 40).

Наряду с мелодиями, взятыми из книги Амброса, в опере «Турандот» Бузони содержатся материалы из других источников. Так, первый номер второго акта в основном состоит из мелодии ирландской народной песни “*Greensleeves*” [«Зеленые рукава»] (пример 41). Выбор, сделанный Бузони в ее отношении, по нашему мнению, восходит к традиционному символическому использованию зеленого цвета как знака гибели.

Некоторые темы Бузони также можно охарактеризовать как ориентальные. К их числу относятся остинатные узоры, которые особенно заметны в Интродукции (1-я картина, № 1) и в Ариозо Калафа (1-я картина, № 3, пример 42), где тема с ярко выраженной пентатоникой действует как остинато для всей первой половины номера.

Такое смешивание мелодий различных народов, объединенных в осмыслении Западной Европы общим понятием «восток» (Индия, Турция, Персия, Китай), позволяет нам сделать вывод, что все эти элементы в музыке носят второстепенный характер. Ведь и пьеса Гоцци, и опера Бузони отражали не мир настоящего Китая, а *представления европейцев XVIII века*

⁹⁰ Впоследствии композитор использует ее в новой версии Сюиты между номерами 7 и 8.

⁹¹ Амброс дал этой мелодии следующее пояснение: “*Ebenso wunderbarlich unschön ist eine Eyles Irvin notirte Tsi-Tschong ... Den Tönen h und f ist durchweg ausgewichen*” [«Ци-Чонг, записанная Эйлом Ирвином, столь же странно непривлекательна ... Тона *b* и *f* постоянно избегаются»].

⁹² Заметим, что Пуччини в опере «Турандот» также для темы титульного персонажа использовал «китайскую» мелодию.

об этой далекой загадочной стране. Согласно теории Бузони, ему было достаточно лишь ограниченной формы (Пекин, стена, Конфуций, чай и т. д.), чтобы передать географический колорит места, где происходит действие. Красочная, смутно экзотическая атмосфера была для него важнее подлинно китайского местного колорита.

Этому же способствуют и некоторые другие приемы. Так, в плаче Королевы-матери (1-я картина, № 2) слышен ритмически обращенный мотив вздоха: звуковой диапазон вокальной партии сильно ограничен и избегает основных звуков: $(as^1-)-b^1-c^2-des^2-es^2$ (женский хор) (пример 43) и $des^2-es^2-f^2-as^2$ (Королева-мать) (пример 44). Интервал тритона, сопровождающий проклятие Королевы-матери, также вносит свой вклад в псевдоэкзотический оттенок плача.

Все рассмотренные нами темы, заимствованные композитором из книги Амброса, не претерпели никаких изменений. Их интервальная, ритмическая и даже тональная основы полностью соответствуют первоисточнику. Эти элементы музыки ориентального характера также вошли в оркестровую Сюиту. Каким образом происходила трансформация музыки Сюиты из чисто инструментальной сферы в оперное произведение?

Основой первого номера Сюиты послужил первый акт сказки Гоцци; этот музыкальный материал вошел и в первую сцену первого действия оперы. *Introduction und Szene* составляют два мотива: тема литавр из начала Сюиты (в опере он гармонически усилен за счет добавления двух верхних голосов⁹³ и исполняется гобоями, английским рожком, кларнетами и фаготами) и восходяще-нисходящие гаммообразные движения, которые в самой Сюите появляются только с 55-го такта (пример 45).

В названии I части Сюиты “*Die Hinrichtung, Das Stadttor, Der Abschied*” («Казнь, городские ворота, отъезд») заложен драматургический замысел. Поэтому, по нашему мнению, первый мотив всегда характеризует казнь и

⁹³ Такой прием в Сюите Бузони использовал только при последующем проведении темы.

возникает в связи с каким-либо угрожающим элементом, как, например, вступление к плачу (1-я картина, № 2), попытка Альтума задержать Калафа (1-я картина, № 5) или начало сцены-загадки. Второй мотив, олицетворяющий городские ворота, звучит при встрече Калафа и Бараха или при появлении Королевы-матери (обе сцены происходят перед городскими воротами).

В дальнейшем музыкальный материал этой части Сюиты был использован Бузони в *Pantomima e Finale* (№ 4) первой картины первого действия оперы.

Воссоединение двух мотивов снова появляется в финале оперы (4-я картина, ц. 4–5): после того, как Турандот обнаружит имя Калафа и его отца, хор повторяет имена, в то время как оба мотива звучат в исполнении оркестра, напоминая о прибытии Калафа перед городскими воротами.

Мотив, который появляется по прибытии Калафа (1-я картина, № 1, ц. 5, пример 46) у группы медных духовых инструментов, постепенно опускаясь все в более низкую тесситуру, восходит к промежуточной части I части Сюиты, однако его драматургическая функция как «мотива Калафа» подчеркивается только в опере.

IV часть Сюиты (марш “*Turandot*”) почти полностью вошла в последнюю треть второй картины оперы – “*Marsch und Szene*” (№ 7), “*Die drei Rätsel*” («Три загадки») (№ 8) и *Finale* (№ 9). При этом в опере можно отчетливо выделить четыре «картины-характеристики» героини – жестокость, страсть, завуалированную красоту и явную красоту, элементы которых содержатся и в Сюите. Сравним их.

Жестокость в Сюите отражена в ц. 19–22; в опере аналогичный фрагмент находится в начале 7-го номера 2-й картины (*Marsch und Szene*). Оба эпизода практически идентичны друг другу, за исключением добавления самостоятельной вокальной партии Панталоне в опере (пример 47).

«Картина» страсти в Сюите (ц. 22–24) начинается с ритма, преобразующегося затем в тему Турандот, которая проводится солирующими англий-

ским рожком и кларнетом. В опере (4 т. до ц. 43) эта тема передана в вокальную партию, дублирующуюся в оркестре, в которой Турандот раскрывает свою симпатию к чужеземному принцу в вокальной партии; ей также предшествует ритмическое вступление (пример 48). Однако, если в оркестровом варианте тема получает дальнейшее развитие, в опере партия Турандот прерывается возгласами Тарталии, Панталоне и Альтума.

Тема завуалированной красоты в Сюите (ц. 24–26) с 3-го такта ц. 25 точно соответствует оперному фрагменту, в котором на оркестровую партию накладывается дуэт Турандот и Калафа (2 т. до ц. 47). Сначала их голоса звучат независимо друг от друга, по мере приближения к концу они становятся параллельными (пример 49).

Музыкальная характеристика явной красоты в Сюите содержится в ц. 26 (пример 50)⁹⁴. В опере этот материал дается контрапунктом к теме кон-трагадки (2-я картина, № 9, ц. 83, см. пример 38), однако он сильно трансформирован мелодически, ритмически и темброво и сохраняет только интонационное родство с первоисточником

Отметим, что в опере обе последние «картины характера», особенно последняя, увеличены и тщательно проработаны благодаря Сцене-загадки, отсутствующей в Сюите. Например, в крике Калафа после того, как Турандот сняла вуаль “O Glanz! O Vision!” («Великолепие! Какое видение!») слышна тема Турандот в исполнении валторн, арф, альтов, виолончелей и контрабасов (2-я картина, № 8, ц. 69, пример 51).

Еще один фрагмент Сюиты – Das Frauengemach (№ 5) – был включен Бузони в Lied mit Chor (Песнь с хором) оперы (3-я картина, № 1), однако оба этих эпизода, за исключением объединяющей их мелодии, представляющей

⁹⁴ В связи с большим количеством полифонических голосов в этом фрагменте партитуры в примере приводим только тематический материал медной группы инструментов.

собой цитату шотландской песни «Зеленые рукава» (см. пример 41), значительно различаются по фактуре, как в инструментовке, так и в разработке мелодии.

В то время как в Сюите используются только 2 флейты, 2 трубы, литавры, треугольник и 2 арфы, а основная мелодия, по существу, исполняется попеременно солирующими флейтой и арфой⁹⁵ (ц. 27–28), в опере также добавлены гобой, валторна и струнные, а *Vorsängerin* (Певец) и хор поддерживают мелодическую линию. Шестнадцатые фигуры флейты и арфы, играющие важную роль в Сюите, появляются в опере лишь эпизодически и в конечном счете касаются только арф.

В то время как в Сюите тема полностью проводится в *e-moll*, в опере этот эпизод (с начала до 8 т. ц. 2) тонально неустойчив. Начинаясь в основной тональности, со второй фразы идет цепочка отклонений: *e-moll* – *H-dur* – *Es-dur* – *F-dur* – *e-moll*. (Сопоставление проведения темы в обоих произведениях см. в примере 52.) Так как музыкальный номер оперы значительно короче номера Сюиты, то модуляционный, непрерывный и почти неподготовленный процесс порождает атмосферу беспокойства, отсутствующую в Сюите.

Имеются и значительные темповые различия. Если в Сюите эта часть исполняется в темпе *Andantino, piacevole e tranquillo*, то в опере она звучит в гораздо более подвижном *Alleretto*.

По нашему мнению, все отмеченные расхождения оперы с Сюитой могут восходить к драматургическому замыслу автора: музыка Сюиты описывает гинецей, а музыка оперы предвосхищает интимную неугомонность Турандот, что уже становится явно выраженным в *Rezitativ und Arie* (№ 3) этой же картины.

⁹⁵ Биограф композитора Эдвард Дент (Edward Dent) [Dent: 1966, p. 152] обратил внимание на тот факт, что образцом инструментовки для Бузони является оратория «Детство Христа» op. 25 Г. Берлиоза.

Еще один номер Сюиты, послуживший основой для некоторых оперных сцен – “Nächtlicher Walzer” («Ночной вальс»), № VIII. Он разделен на три части как в отношении оркестрового построения, так и в отношении мелодии:

- первый раздел: с начала до ц. 38 (“Düster, kraftvoll und bewegt”);
- вторая часть: с ц. 38 по ц. 40 (“Molto più tranquillo”);
- третий раздел: после ц. 40 (“Misterioso”), сохраняя предыдущую мелодическую линию, отличается более насыщенной оркестровой фактурой.

Наиболее часто Бузони использует материал первого раздела. Так, он лег в основу первой части арии Турандот (3-я картина, № 3). Поступенное монодическое движение нижних голосов вверх в диапазоне ундецимы в опере сначала удваивается снизу в терцию и, постепенно уплотняясь до аккордового изложения, расширяется до 2,5 октав (пример 53), выполняя функцию сопровождения вокальной партии.

Этот же мотив в интервальном изложении сопровождает партию Турандот, прерывающую арию Труффальдино (3-я картина, № 7, ц. 49), а также открывает следующее за ней инструментальное Intermezzo № 8 и повторяется в сдвинутом на б. 2 вверх и несколько сокращенном варианте в ц. 72–73.

Также в Intermezzo использованы второй и третий разделы “Nächtlicher Walzer” Сюиты. Так первый элемент из Сюиты появляется уже в седьмом такте. Если в оркестровом варианте тему излагает засурдиненная труба в нижнем регистре с нежным тремолирующим, почти застывшим на месте аккомпанементом альтов и виолончелей, то в опере тема отдана засурдиненным струнным с заметным движением гармонических голосов (пример 54), сохраняющем, впрочем, первоначальную прозрачность фактуры.

Отметим, что некоторые элементы “Nächtlicher Walzer” встречаются и в других эпизодах оперы, например, в номерах 4, 5 и 7 третьей картины.

Исследованный нами музыкальный материал показывает, что Бизони в ходе сочинения оперы опирался на собственную оркестровую Сюиту. При этом одни номера были снабжены текстом (№№ I, II, III, IV и № VIII), другие расширены за счет дополнительных музыкальных материалов, что позволило темам и мотивам стать частью другого произведения.

Для номеров оперы, не имеющих прямого отношения к Сюите, Бизони использовал мотивно-тематический материал Сюиты, чтобы эффектно связать их с другими номерами оперы.

Для музыкальных характеристик персонажей в опере «Турандот» Бизони снова пользуется принципами, характерными для «Выбора невесты» «Арлекина».

Китайский император Альтум отмечен как трагическими, так и комическими элементами. Первые представлены в триумфальном марше, сопровождающем его выход на сцену (2-я картина, № 3) (пример 55). Первоначально в нем, по сути, нет ликования. (Оно появляется позже, со вступлением хора врачей.) Оттенок боли придает ему медленный темп, ясное минорное наклонение, интонации вздохов, динамика *p*.

Трагическая сторона Альтума проявляется и в двух его развернутых вокальных номерах, являющихся своего рода музыкальной характеристикой императора. Первой арии – “Konfutse, dir hab’ ich geschwoten” (2-я картина, № 4) – предшествует короткое вступление, в основе которого лежит хорошо знакомая по произведениям западноевропейских композиторов интонация смерти – нисходящее хроматическое движение в низком регистре (пример 56), неоднократно повторяющееся на протяжении всего номера. Полным безысходности словам «Конфуций, я поклялся тебе, ты посмотри на мое сердце, оно не вынесет горя» соответствует преимущественно медленный темп, нисходящая вокальная линия, короткие фразы, мрачная гармоническая фактура.

Ариозо “*Heimliche Kunde kam mir zu*” (3-я картина, № 6), помимо этих же элементов, пронизано партией солирующей трубы с характерными траурными интонациями и мягким пунктирным ритмом (пример 57).

Комический элемент Альтума обычно проявляется в ходе разговора с другими персонажами – Турандот, Калафом или масками – и имеет тенденцию внезапно переворачиваться в трагедию, как это видно по его выходу на сцену (2-я картина, № 3).

Мотив Калафа (см. пример 46) впервые звучит эхом при первом появлении князя (1-я картина, № 1) и остается связанным с его именем на протяжении всей оперы. Он появляется также, когда Адельма узнает принца (2-я картина, № 7) и в конце ее дуэта с Турандот (3-я картина, № 7).

Слегка замаскированный трагикомический характер Турандот достигается обращением с соответствующей ей темой (см. пример 40). Ее инструментальный вариант, появляясь уже в арии Калафа (1-я картина, № 3), полноценно звучит в момент ее реального выхода на сцену (2-я картина, № 7). Однако здесь она уже переходит непосредственно в вокальную партию, говорящую о хорошем впечатлении, произведенном на нее Калафом (этот текст позже повторяется хором). В конце припева (с 3 т. ц. 44), на фоне вокальной партии Турандот слышен мотив Калафа, вверенного тромбонам: с одной стороны, это завуалированное упоминание о родстве Турандот и Калафа, с другой – узнавание Адельмы, которое происходит через пару тактов. Подобный способ использования темы Турандот, который не только сопровождает ее характер, но и выдает робкое чувство к Калафу, а также будущее развитие действия, показывает с самого начала, что даже Турандот не является подлинно трагическим персонажем.

В самом деле, титульный персонаж теряет свой трагический характер благодаря постоянно вызываемому им чувству симпатии к чужеземному князю, которое обнаруживается не только в указанном нами месте оперы, но и находит отражение в *Rezitativ und Arie* (3-я картина, № 3). Этим Бизони готовит признание в любви в Финале второго действия.

Из четырех масок *commedia dell'arte*, присутствующих в комедии Гоцци, композитор отказался только от Бригеллы. Остальные три 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 представлены также Панталоне и Тарталья. Хотя оба являются министрами, они наделены индивидуальными характеристиками: венецианский купец Панталоне явно отличается от заикающегося Тартальи, что можно увидеть, например, в диалоге, помещенном между № 3 и № 4 во второй картине 1-го действия.

В то время как Панталоне и Тарталья всегда выходят на сцену парой, Бузони представляет Труффальдино, “Haupt der Eunuchen” («вождь евнухов»), гротескным персонажем, полностью принадлежащим самому себе. Уже в Сюите (№ II) ему дана исключительная музыкальная характеристика. Этот номер “Truffaldino. (Introduzione e Marcia grottesca)” трансформируется в опере во вступительную ариетту персонажа (2-я картина, № 1).

Если сравнить его с двумя другими масками, то важность партии Труффальдино подчеркивается не только тем, что ему принадлежат две арии, но и тем, что его вступительная ария вновь появляется в *Intermezzo dialogato* второго действия (3-я картина, № 4), когда он возвращается на сцену.

Злой и покорный характер черного Моноста из «Волшебной флейты», несомненно, присутствует и у Труффальдино, колокольчики которого звенят перед каждой загадкой, напоминая колокольчики Папагено. Структура обоих его арий явно повторяет некоторые формы комической оперы, такие как, например, ария Осмино в «Похищении из сераля».

В заключении считаем необходимым провести краткое сравнение опер «Турандот», написанных Бузони и Пуччини. Как отмечал биограф Пуччини Mosco Carner (Моско Карнер), «в целом, вряд ли два произведения на одну и ту же тему, написанные с разницей всего в пять-шесть лет, могут

быть так непохожи по поэтике и драматическому замыслу, как «Турандот» двух тосканских композиторов Бузони и Пуччини» [Carner: 1981, p. 562].

Принцесса Пуччини изображена жестокой и устрашающей красавицей, и его либреттисты придумали какой-то древний рассказ о кровопролитии и ненависти, чтобы мотивировать ее хладнокровные акты мести; Бузони, вслед за Гёте, решил изобразить ее как “höchst subtiler Geist” («высокотонкий дух»), человека значительного интеллекта, доведенного до диких крайностей в поисках себе равных. В то время как Пуччини изображает ее отца, императора, трепетным, почти дряхлым монархом, Бузони находит в Альтуме не только благородство, но и юмор и создает персонажа (по словам Карнера) «по образу Заратро».

Оба композитора сохраняют Маски, но они также трактуются в совершенно разных стилях. Либреттисты Пуччини приняли предложение Шиллера дать им имена, звучащие по-восточному (Пинг, Панг и Понг), и их участие в действии по большей части разделено между игривым шутовством и приторной сентиментальностью. Маски Бузони – существа более хладнокровные, наделенные юмором, родственным юмору «Арлекино», который постоянно мешает действию, делает его нереальным и сознательно «театральным». Оба композитора широко используют хор, как *vox populi*, голос народа.

Самые яркие новшества Бузони в «Турандот» приходятся на начальный и заключительный моменты оперы. Его Калаф – пламенный идеалист с истинно фаустовским порывом. «Я желаю исключительного» – таков его призыв, и он достигает этого. В конце наступает эффектный поворот событий Бузони, откровение Божества во всем его великолепии – утверждение жизни и возможности, по крайней мере в сказках, достичь Недостижимого. В этом смысле «Турандот» восстанавливает равновесие презрения, сомнения и недоверия к миру, которое мы находим в «Арлекино». Но этот ликующий тон звучит только в фантастическом мире мифического Востока. Как

писал Стефан Цвейг: «Каждая фигура, шутливый евнух, мрачная Принцесса, палач, мудрый Король, имеет ощущение присутствия в этом мире Исключительного, но только как гость, как призрак света, зовущего мечтать» [Цвейг: 1991 с. 240].

Хотя оперы Бузони и Пуччини разделяет все, кроме темы, их нельзя не сблизить. Если в музыкальном плане комизм первого является абсолютным антиподом комического произведения второго, то на уровне либретто он также глубоко различается. Калаф, Альтум, даже министры почти не различаются. С другой стороны, между Адельмой, отрицательным персонажем, и Лиу, последней из «маленьких женщин» Пуччини, разница огромна. Но именно в личности самой принцессы мы найдем наибольшую эволюцию. Турандот Бузони – человек, чья хрупкость подчеркивается с самого начала: на нее сразу же действует взгляд Калафа, а ее социальное поведение в остальной части действия – не более чем поиск нового баланса перед лицом этого очевидного факта – она любит, даже если это признание она не может сформулировать иначе, как желание смерти.

И если, однако, Бузони никогда не дает образы в развитии, то принцесса из всех персонажей получает наибольшую психологическую характеристику. Он отражает гораздо большее, чем простое анекдотическое представление и делает более высокое философское исследование, чем у Пуччини. Об этом, например, свидетельствуют его загадки, с явными метафизическими соображениями, тогда как, кроме первой (надежды), у Пуччини они проявляют себя как более приземленные.

Бузони оказался гораздо ближе к духу комедии Гоцци, чем Пуччини, подчеркивая комедию в «трагикомедии», поэтому проблема слияния масок с основной частью пьесы представляла для него меньшую трудность.

Таким образом, «театральная сказка» Гоцци с ее непрерывным и красочным чередованием страсти и игры, реальности и нереальности, будничной атмосферы и экзотической фантазии дала жизнь другому оригинальному и самостоятельному театральному творению, высшему воплощению

тех идей, очищенному от всех программных атрибутов, и выявила сценическую виртуальность и совершенное соответствие новым задачам музыки, сочиненной много лет назад и не специально для театра.

«Турандот» полностью соответствует идеальной типологии, предложенной оперной эстетикой Бизони. Сказочный сюжет, сюжет произведения, основанный на оркестровой Сюите и построенный по критериям «конденсации», закрытые номера и меняющееся соотношение между музыкой, иронической комедией и философской глубиной отражают концепцию Бизони об опере в музыке как художественной форме, наделенной рефлексивностью.

2.4. Философия и религия как проявление искусства в опере «Доктор Фауст»

В своей последней, четвертой опере Бизони обратился еще к одной, хорошо известной в западноевропейской культуре теме. Легенда о Фаусте, основанная на повествовании о реальном человеке, Иоганне Георге Фаусте (ок. 1480–1540), является одним из ведущих мифов современной Европы.

Происхождение ее основных элементов уходит корнями глубоко в историю человечества. Средневековые верования и суеверия о возможности заключения договора человека с дьяволом, лежащие в основе легенды о Фаусте⁹⁶, существуют с тех пор, как христианство поставило божественное откровение выше человеческой науки. Так, легенда о киликийском архидиаконе VI века Феофиле, продавшем свою душу сатане для получения высокого церковного положения, была чрезвычайно популярна на протяжении всего средневековья. В VIII веке она легла в основу стихотворения на латинском языке монахини Хросвиты Гандерсгеймской. Столь же широко

⁹⁶ Схожие персонажи есть и в других европейских культурах. Так, в польском фольклоре персонаж по имени Пан Твардовский появился примерно в то же время, что и его немецкий аналог. Рассказы о договоре между человеком и дьяволом содержатся в голландских, немецких и ирландских легендах.

были распространены легенды, которые собрались вокруг имени Герберта Орильякского (вошедшего в историю под именем папы Сильвестра II). Обширная эрудиция этого средневекового ученого и церковного деятеля послужила основанием для подозрения его в связях с инфернальными силами. Со временем подозрение переросло в сказку, насыщенную красочными деталями, о договоре с архидемоном, с которым ученый достиг вершины самодлюбия ценой своей бессмертной души.

Легенда о Фаусте имеет много общего и с легендой о Теофиле “*Les Miracles de la Sainte Vierge*” («Чудеса Пресвятой Богородицы»), записанной в XIII веке Готье де Куанси. Здесь святой заключает сделку с хранителем адского мира, но спасается от уплаты своего долга обществу по милости Пресвятой Девы. Сцены, в которой он подчиняется дьяволу, изображены на северном тимпане собора Парижской Богоматери.

Подобные многочисленные истории средневековой Европы впоследствии нашли свое отражение в легенде о докторе Фаусте, получившей в XVI веке, благодаря представлениям комического кукольного театра, популярность по всей Германии.

В ней Фауст предстает в образе ярмарочного астролога, школьного учителя и шарлатана, фокусника, который, чтобы лучше преуспеть в своих чудесах, заключил договор с Мефистофелем. После многих лет удовольствий он переживает страшную смерть, задушенный ужасом неминуемого проклятия: образцовое наказание для всех, кто пытается вступить в союз с силами Зла.

Первым известным печатным источником легенды о Фаусте является небольшой сборник рассказов анонимного немецкого автора “*Historia von D. Johann Fausten*” («История Иоганна Фаустена», 1587), многократно переиздававшийся на протяжении всего XVI века.

Один из английских переводов этой работы лег в основу классической трактовки этой истории в пьесе Кристофера Марло (1564–1593) «Трагиче-

ская история доктора Фауста» [Марло: 2019]. К первичным данным драматург елизаветинской эпохи добавляет отсылку к античности (Фауст вызывает в памяти Елену Троянскую) и сдвиг в сторону современной мифологии Знания: Фауст становится ренессансным ученым в духе Парацельса, увлекающимся оккультными науками, обладающим неугасимой тягой к знаниям и интеллектуальной силой. Мятежный сын, игнорирующий запреты религии, он идет против самого Бога и знает это. Своим умышленным отказом от Закона он становится соблазнительным и отталкивающим поборником Преступления.

В эпоху «Бури и натиска» фигура Фауста становится одним из символов немецкой национальной литературы. Первым на эту легенду указал Г. Лессинг (1729–1781), сочинивший драму, большая часть которой была утеряна еще при жизни автора. Лессингу принадлежит и новая точка зрения на эту историю. Традиционная легенда о Фаусте представляла суровое ортодоксальное отношение протестантских реформаторов: Фауст был безвозвратно проклят. Но в XVIII столетии ошибка и ересь перестали рассматриваться как преступления; и стереотипная ортодоксия в эпоху энциклопедистов превратилась в атрофию человеческого интеллекта. Именно поэтому Лессинг провозгласил, что окончательным концом Фауста должно быть не его проклятие, а его спасение. Фауст уже не сгибается под тяжестью «богословского запрета» средневековья, а воодушевляется мятежным духом, господствующим в ренессансной мысли, которая, вопреки всякой догме, возвышает права разума.

Наиболее известной версией легенды является пьеса «Фауст» И. В. фон Гете (1749–1832), над которой поэт работал более 60 лет [Гёте: 1936]. Усложнив простую христианскую мораль оригинальной легенды, автор внес существенные изменения как в характер договора между Фаустом и Мефистофелем, так и в характер самого Мефистофеля. В Мефистофеле Гете нет ничего от падшего ангела; он вполне доволен своим прошлым, настоя-

щим и будущим. Фактически, по его собственному определению, он является Духом Отрицания, олицетворением того крайнего скептицизма, который не видит различия между высоким и низким, между хорошим и плохим, и поэтому лишен стремления, поскольку не знает «божественного недовольства». И договор, который Фауст заключает с этим духом, с самого начала обречен на недействительность. Фауст обменял свою душу на определенный период удовольствия и власти.

Концепция, лежащая в основе договора Фауста с Мефистофелем, гораздо более тонкая. Тщетные поиски счастья в высших интеллектуальных и духовных занятиях заставили его обратить свой взор на более низкий уровень, потому что Мефистофель дает ему шанс. Однако Фауст уверен, что ничто из того, что может предложить ему «такой бедный дьявол», не даст ему тот момент высшего удовлетворения, которого он жаждет. Он проходит через традиционную процедуру подписания договора с презрительной покорностью, ибо знает – его проклятие последует неизбежно, но только тогда, когда его душа будет удовлетворена тем, что Мефистофель может предоставить ему.

Иными словами, человека следует судить не по грехам и глупостям, которые могут быть случайностями его карьеры, а по характеру, который является ее существенным результатом.

Легенда о Фаусте послужила основой и для многих музыкальных произведений, в которых она значительно переосмысливалась. Среди наиболее заметных музыкальных версий отметим оперы «Фауст» Луи Шпора (1816) и Шарля Гуно (1859), драматическую легенду Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846), оперу Арриго Бойто «Мефистофель» (1868) и др.⁹⁷ Эталонном для большинства этих произведений послужила драма Гете, сведенная к нескольким популярным элементам. Так, для Берлиоза и Гуно история

⁹⁷ Фигура Фауста продолжает волновать композиторов и в наши дни. Вспомним кантату «История доктора Фауста» российского композитора А. Шнитке (1994).

Маргариты, героини трогательной мелодрамы, берет верх над более проработанными и амбициозными чертами мифа, поднимаясь в романтическом восторге на трагедии принесенного в жертву юноши. Если Фауст и Мефистофель, безусловно, теряют свою метафизическую силу спора, то миф тем не менее продолжает свой триумфальный путь, упрощенный, но возрожденный, причем каждая эпоха изобретает только то, что, по ее мнению, она может использовать.

Следует признать, что миф о Фаусте, как и все великие символические фигуры цивилизации, никогда не поддается «контролированию». Он может только осуждать в каждой из своих версий те определения, которые мы пытаемся ему дать, чтобы остановить, определить, понять его. Чаще всего он теряет опору сакрального, отказывается от трансцендентности. Ослабленное, оно бесконечно разнообразится: бесконечное перестает быть его темой и становится его природой. Убегая от господствующей формы театра, он вливается в музыку, он завоевывает роман, эссе. Хотя он продолжает лелеять нежную Маргариту, но с радостью выдвигает на передний план двусмысленность Мефистофеля (чего, однако, нет у Бойто). А характер Фауста становится все более неуверенным и загадочным. Он распадается на множество фигур, различных лиц, которыми он любит противоречить себе или убегать от самого себя, выражая тем самым свою безграничную способность к творческой отрицательности к моменту категорического отказа от собственных черт.

«Фаустовская проблема» интересовала Бизони с молодости. Как отмечал Г. М. Коган, «накопленное им за много лет уникальное собрание литературы о “Фаусте” (на различных языках) славилось во всем мире» [Коган: 1971, с. 174]. В основу либретто, которое было написано самим композитором, положена не знаменитая трагедия Гете, а одна из старинных немецких кукольных комедий на эту тему. Побуждением Бизони воплотить в музыке образ Фауста послужила фраза, с которой Гете однажды обратился к Эккер-

ману, говоря о возможном музыкальном сочинении по его трагедии. Композитором, по его мнению, должен стать кто-то, кто жил в Италии, чтобы он умел сочетать свою немецкую натуру с итальянскими манерами. В другой раз Гете заметил, что музыку к «Фаусту» следует писать в стиле «Дон Жуана».

К Фаусту, вечному воплощению человеческого сомнения и стремления к совершенству, Бизони вели и собственные душевные конфликты. Слова Гете стали для него призывом. В одном из писем композитор признавался, что желание «снабдить гетевского “Фауста” музыкой»⁹⁸ показалось ему «непосильной задачей», но, однажды попав под влияние этой идеи, композитор продолжил ей подчиняться. «От этого противоречия между желанием и отречением меня освободило приобретенное за это время знание древнего кукольного театра, различные версии которого я рассматривал, и, наконец, решил сделать его исходным пунктом своего либретто» [Busoni: 1977, p. 193].

Возвращаясь к упоминаемым ранее параллелям между оперой «Фауст» и «проектом Леонардо», который в итоге так и остался невоплощенным, выскажем предположение о возможных точках соприкосновения между замыслом Бизони и романом Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», который представляет собой вторую часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист». Герой романа – художник эпохи Возрождения – это человек, стремящийся в своих поступках приблизиться к невозможному, что подтверждают и слова одного из учеников мастера: «Сам он всю жизнь только и стремился к невозможному, только и желал недостижимого» [Мережковский: 1990, с. 188].

Интересно, что, поднимая вопрос о том, кто такой Леонардо да Винчи – праведник или грешник, Мережковский так и не дает на него ответа. Более

⁹⁸ Отголосок этого первоначального желания виден во вступительном прологе в стихах к опере “Die Dichter an die Zuschauer” («Обращение поэта к зрителям») [Busoni: 1926, p. 12].

того, мысль о том, «может ли быть гармоничной личность, которую никто не может разгадать из-за множества противоречий?» [Зуева, Горланов: 2016, с. 54] не отпускает читателя и после чтения романа. В целом, суть авторской интенции, реализуемой в трилогии, сводится, по мнению Л.А. Колобаевой, к следующим концептам:

- возрождение;
- преодоление односторонности, ограниченности;
- раздвоенность личности [Колобаева, 2000, с. 245].

При этом слова Леонардо о том, что живописец должен быть всеобъемлющ, которые он произносит на страницах романа, видится одинаково верной и по отношению к композитору Бузони. Столь же близкой позиции Бузони представляется ситуация, о которой пишет Дм. Панченко в предисловии к роману: «Для Мережковского искомая гармония – некий хитроумный синтез, в движении к которому очень важно избежать порочной односторонности всех других путей» [Панченко: 1990, с. 634]. При этом, пожалуй, именно искомый синтез и становится причиной «загадочной гениальности и вместе с ней непонимания современников» [Зуева, Горланов: 2016, с. 61], порождая одиночество героев Мережковского и Бузони.

Отмеченное сходство делает очевидной мысль о том, что «Доктор Фауст» Бузони отнюдь не является музыкальным воплощением гетевского персонажа. Это не сочинение, добавленное к длинной череде музыкальных произведений, вдохновленных двумя сторонами трагедии, линии, идущей от скромных потуг князей Радзивиллов к грандиозному видению 8-й симфонии Малера. Именно поэтому, на наш взгляд, в либретто композитор тщательно избегает каких-либо аллюзий на произведение Гете, устранив даже имя Гретхен.

Еще до начала работы над либретто композитор сочинил несколько «музыкальных этюдов для Фауста». Так, материал *Nocturne symphonique* для оркестра op. 43 BV 262 (1912–1913) и фортепианной *Sonatina seconda*

BV 259 (1912) нашел применение и развитие в партитуре оперы как с тематической, так и со стилистической точки зрения. Также в качестве макета к опере были написаны *Sarabande und Cortège* op. 51 BV 282 (1918–1919), имеющие подзаголовок «Два этюда к “Доктору Фаусту”».

Работе над музыкой оперы были посвящены последние годы жизни Бузони (с 1916 по 1924 год), однако партитура не была закончена полностью. Финал дописан учеником, соавтором и другом композитора Филиппом Ярнаком, а в начале 1980-х годов другая версия окончания оперы была предложена музыковедом Энтони Бомонтом.

В отличие от других своих театрально-сценических произведений, Бузони сделал теоретическое и историческое обоснования новой оперы в «*Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des “Doktor Faust” enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper*» («Набросок предисловия к партитуре “Доктора Фауста” с некоторыми размышлениями о возможностях оперы», 1921) [Busoni: 1977, p. 116–130]. Основной пафос работы направлен против традиционного предубеждения, что опера является низшей формой музыкального искусства и что высочайший идеал музыки можно найти только в симфонии.

В обобщенном виде мысли Бузони можно представить несколькими постулатами.

Во-первых, утверждается концепция единства музыки и вытекающее из этого отрицание различия ее по жанрам (церковный, театральный, концертный), формам (песня, танец, фуга, соната и др.), используемым средствам (человеческий голос, оркестр, инструментальный ансамбль, отдельные инструменты оркестра и их различные сочетания и др.). Поэтому опера может и должна вмещать в себя все возможные музыкальные средства и формы, от простых песенных, маршевых и танцевальных мотивов до более сложных контрапунктов, от пения до оркестра, от «священного» до «мирского», став в будущем высшей, единственной и универсальной формой музыкального выражения и содержания.

Партитура оперы, полностью приспособляясь к действию, должна составлять законченную музыкальную картину, даже если она отделена от нее, и в которой, за исключением всех иллюстративных элементов, найдут свое выражение только органические компоненты музыки.

Во-вторых, Бизони проводит четкую границу 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 полноты. Поэтому и выбор оперных сюжетов оказывается сильно ограниченным. При этом Бизони считает, что все театральное представление должно максимально ускользать от реальности и переводить ее на уровень невероятного, нереального.

Театральная концепция Бизони оказывается прямо противоположной реалистической опере, которая, вместе с «идеей дешевого развлечения ... и потребностью публики быть свидетелем развертывания сенсационных событий, которые волнуют его психически и в которых он хотел бы благополучно участвовать, разумеется, со своего места в зале», отталкивает Бизони, кажется ему бессмысленными.

Бизони приходит к необходимости упразднить из произведения все ложные чувства, особенно в области любви. Поэтому им осуждается «без прощения» любовный дуэт, который становится не только бесстыдным, но и фальшивым и смешным.

В-третьих, Бизони в опере большое значение придавал именно тексту либретто. Композитор был 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 оперы в музыке. Это позволяет музыке оставаться главной целью произведения.

Достаточно подробно Бузони останавливается на описании эффекта «сгущения», использованного им уже в опере «Турандот». Под ним композитор понимает «сгущение слова и действия». Визуальный, мыслительный и слушательский контрапункт внимания зрителей, по его мнению, должен быть упрощен настолько, чтобы слова и музыка отошли на задний план там, где главную роль играет действие (например, в сцене дуэли). Музыка и действие должны остаться на заднем плане, когда выражается мысль, а действие и слово удерживаться в более скромных пределах там, где музыка играет основную роль.

На втором месте в опере должны стоять равные пропорции музыки и слова. Как правило, музыкальный текст занимает в три раза больше времени, чем тот же устный текст. Поэтому оперное либретто должно быть на две трети короче текста пьесы. И, наконец, идеальный союз может возникнуть только в том случае, если композитор сам себе является либреттистом: ему дается безусловное право сокращать, дополнять, перемещать слова и сцены в соответствии с исполнением музыки.

Все эти эстетические положения Бузони нашли отражение в концепции оперы «Доктор Фауст».

Ее структура весьма необычна. Открывают оперу “Symphonia. Oster-, Vesper- und Frühlings-Keimen” («Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки»), два Пролога (Vorspiel I; Vorspiel II), отделенные от Симфонии большим стихотворным монологом “Der Dichter an die Zuschauer” («Обращение поэта к зрителям») ⁹⁹, и Intermezzo (Kapelle im Munster) (Интермеццо. Часовня в Мюнстере).

Основное действие произведения разворачивается в разделе Hauptspiel (можно перевести как «Основная игра»), включающем в себя три картины (Bild) с подзаголовками: Erstes Bild. Der Herzogliche Park zu Parma

⁹⁹ В «октавах» этого стихотворного Пролога композитор объясняет причины своего поэтического и музыкального выбора: непреодолимо влекомый к каждой сказке, он искал в старом и пыльном кукольном театре личинку, из которой родилась бы бабочка.

(Первая картина. Герцогский парк в Парме); *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге); *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* (Последняя картина. Улица в Виттенберге), в которых отражены основные этапы драматургического развития оперы. Однако и этот блок оказывается разделенным *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* (Симфоническим интермеццо – сарабандой), помещенном композитором между 1-й и 2-й картинами оперы.

Исследователь О. Молодцова считает возможным утверждать, что такая структура оперы «вероятнее всего восходит к средневековым мистериям, черты которых, в том числе, отразил и гетевский «Фауст» («Пролог на Небесах», «Пролог на Земле»), а также к ренессансным и барочным аллегорическим театральным представлениям» [Молодцова: 2020, с. 332]. Однако, напомним, во-первых, сам Бузони тщательно дистанцировался от трагедии Гете. Во-вторых, моделью для его оперных произведений служили партитуры Моцарта, в частности, «Волшебная флейта», которая далека от барочных традиций. И, наконец, положения теории «молодого классицизма», которые ввел в музыкальный обиход сам Бузони не позволяют нам согласиться с мнением российского музыковеда.

Думается, моделью оперы «Доктор Фауст» для Бузони послужила трехактная структура. С этой точки зрения Первое действие (состоящее из Симфонии и двух Прологов) можно назвать «Пакт с дьяволом». В достаточно известную историю Бузони вносит несколько изменений. Трагедия Гретхен произошла до поднятия занавеса. В трактовке композитора Фауст, подобно Раскольникову, считает себя чем-то особенным – свободным от обязанности отвечать за свою вину. В литературной традиции изоляция Фауста противопоставляется «нормальным» (социальным) делам паствы, принимающей участие в пасхальной службе. Бузони тоже допускает это положение, но хор за кулисами в своем страстном призыве к миру («Рах!»), обращается непосредственно к самому Фаусту, а не к заключению договора с Мефистофелем.

В описании Мефистофелем самого себя мы находим ключ к пониманию произведения: «Я быстр, как мысль человека». Мефистофель, являясь по сути экстравертной частью самого Фауста, не предлагает ему ничего дьявольского – только человеческое: способность (но сверхъестественную и смертоносную) жить, не стесняясь утомительных и сложных «условий жизни». Такое безжалостное исполнение всех мыслей, разрушающее всякое чувство гуманного и социального поведения или сострадания, соответствует взгляду Мефистофеля на жизнь, который, говоря словами О. Уайльда, сводит его к цене.

Второе действие, состоящее из Интермеццо и Первой картины, можно озаглавить «Путь наверх – путь бедствия». В двух сценах Пролога невидимая пасхальная община страстно умоляла о мире. Теперь на месте происшествия брат девушки безжалостно молит о мести. Пролитие крови, совершенное под прикрытием благочестия, является центральной темой этого раздела.

“Cortège”, симфоническое вступление к сцене в герцогском парке в Парме, написано в стиле бурлеска, традиционно ассоциирующемся не только с повестью о Фаусте, но и почти со всеми другими историями, в которых фигурирует дьявол.

При дворе Герцога Фауст впервые вырывается из-под контроля Мефистофеля. Через любовь к Герцогине Фауст обретает маленькую надежду на спасение. В опере планы Мефистофеля помешать опасным отношениям временно сорваны – ровно на столько, сколько времени потребуется Фаусту и Герцогине для зачатия ребенка, который станет высшим символом надежды.

Третье действие (или «Путешествие вниз») состоит из Симфонического интермеццо (Сарабанда) и двух последних картин. Во время Сарабанды Фауст возвращается к своей исследовательской жизни. У Мефистофеля теперь есть возможность не только использовать силы Фауста для себя, но и, возможно, случайно использовать их не по назначению. Однако

у Фауста все еще есть отдаленное, но мучительное предчувствие надежды, выросшей из его отношений с Герцогиней Пармской.

В Сцене в таверне воспоминание Фауста о Герцогине вызывает еще одну борьбу за власть: Мефистофель сделает все, что в его силах, чтобы растоптать самые сокровенные чувства Фауста. Как только он утомил Фауста, лишив его единственной опоры, он показывает ему мираж Прекрасной Елены. При ее виде Фауст, не сумевший предложить Герцогине помощи в рождении своего ребенка, может предаться иллюзорной мечте юности. Но Елена – не только классический идеал женской красоты, но и символ причины войн, движущая сила разрушения. В глазах Мефистофеля она идеальная замена Герцогине, ибо ее влияние столь же неудачно, сколь благоприятно влияние Герцогини.

Ребенок, как говорит Бузони в своем Предисловии, является символом. Союз Фауста с Герцогиней был импульсивным актом, без осознанного намерения достичь конечной цели. Появление Мефистофеля с мертвым ребенком должно передать Фаусту предупреждение об этой конечной цели. Но Фауст не понимает этого, и Мефистофель вводит его в еще большее заблуждение, вызывая в воображении видение Елены. Из тела мертвого ребенка должен возникнуть «Идеал», но Фауст находит этот «Идеал» ложным и обманчивым. Он отказывается от всякой надежды на это, а также отказывается от магии, уничтожая волшебную книгу. Только когда в последней сцене он снова встречает Герцогиню, он понимает значение ребенка, и только после того, как его последняя попытка приблизиться к Богу оказалась тщетной, он может совершить мистический ритуал, посредством которого передает свою личность подрастающему поколению, возобновляя свою исчерпанную жизнь в жизни будущего.

Стилистически «Доктор Фауст» Бузони можно, по нашему мнению, отнести к рапсодии как музыкальному жанру: здесь налицо свободная форма, сочетающая последование разнохарактерных, остро контрастных эпизодов. Немаловажным в этом является то, что, в отличие от «Арлекина»,

здесь наблюдается переход от тематической рапсодии к *рапсодии стилей*. Традиционная рапсодия отдавала предпочтение разделенной форме, в некоторых случаях даже не стремясь к ее реальному достижению. Разделенная форма – это более поздний феномен, который еще до Бузони применил Стравинский в своих ранних сочинениях¹⁰⁰.

Однако «Доктор Фауст», в противоположность раздробленным формам нашего века, построен на преемственности стилей: от модалного языка Бузони переходит к традиционной тональности и достигает затем атонального мира; от гиперхроматического контрапункта он переходит к простейшей диатонической гармонии, иногда совершая эти различные преобразования за короткие промежутки времени.

Рассмотрим элементы драматургической структуры оперы.

Начинается произведение инструментальной *Symphonia. Oster-, Vesper- und Frühlings-Keimen* (Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки). В ее 140 тактах заключены важные музыкальные характеристики. На то, что это не симфония в традиционном значении этого слова, указывает уже, невольно вызывающий аллюзию поэтических строк Гёте, подзаголовок «Пасхальная вечерня и весенние ростки». Это не только программное или внемузыкальное указание, но и поэтическое предложение ввести слушателя в торжественную и таинственную атмосферу произведения, еще до начала действия. Здесь Бузони создает прежде всего настроение и волшебную атмосферу, почти ритуальную, через тембральную проработку звучания колоколов, воспроизведенную в начале в оркестре, «как невнятное подражание, смутное воспоминание о далеких и уже погасших вибрациях» (см. пример 58).

¹⁰⁰ Подтверждение этого посыла см.: *Савенко, С. И.* Стиль Стравинского как единство : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ленинград, 1977. 26 с.

Адамянц, Н. Л. Новые формы музыкального театра первой трети XX века (на примере творчества И. Стравинского // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23) С. 205–214.

В то же время Симфония представляет собой синтез драматического развития оперы в чисто музыкальном плане: ее круглая и симметричная форма точно отражает макроструктуру произведения на микроструктурном уровне. Шесть разделов, из которых она состоит, по сути, предвосхищают и вместе обобщают различные этапы развития истории Фауста посредством музыкальных символов, которые неоднократно еще возникнут в произведении.

Форма Симфонии – сложная трехчастная: A – B – C – B¹ – C¹ – A¹.

В разделе A (*Sostenuto alla breve*) можно говорить о примитивной стадии чистой невинности и нематериальности. Это выражено в сонорном комплексе всего оркестра, прозрачном в первых тактах, затем постепенно динамически, тембрально и регистрово заполняющемся, достигая своей кульминации в 16 такте (пример 58), и снова истаявающим. Отличительной чертой здесь является использование полиритмии (размер $\frac{6}{4}$ в верхних голосах и C – в басу), а также ясное звучание опорного тона *e*, в целом не характерное для подобной техники.

В двух последующих разделах наблюдается определение контрастов. В разделе B (*La meta di tempo = $\frac{12}{8}$. Sostentissimo*) продолжается уплотнение сонорного поля, полностью переместившегося в верхний регистр. На его фоне начинается постепенная кристаллизация отдельных мелодических линий в средних и нижних голосах. Несимметричность структуры подчеркивается использованием нестандартных музыкальных размеров – $\frac{15}{8}$ и $\frac{18}{8}$.

В музыкальном материале раздела C (*Doppio movimento = $\frac{6}{8}$. Allegretto tranquillo*) на смену сонористике приходит формирование интервальной системы, завершающей построение мелодических линий. Их ядром являются фрагменты из предыдущего раздела.

Симметричное развитие разделов B¹ (*Tempo I*) и C¹ (*Tempo secondo (Allegretto)*) приводит к преобразенному возврату к первой стадии (раздел A¹), который в опере символизирует стремление Фауста к миру и примире-

нию (последняя картина). Здесь, со вступлением хора на слове “Рах!”, человеческий голос с абсолютной когерентностью добавляется к расширяющейся музыкальной ткани, как с контрапунктической точки зрения, так и с гармонической и тембровой точки зрения, до максимального напряжения и развертывания всех композиционных элементов.

Необходимо отметить, что в первых разделах оперы особая роль отведена композитором колокольному звучанию, выполняющему функцию комментария событий. Использование подобной религиозной атрибутики не случайно: Бузони рассматривал философию и религию как проявления искусства.

В Симфонии колокольное звучание по большей части лишь имитируется различными оркестровыми тембрами: в начале оно звучит, как сумеречное подражание, затем – как конец Симфонии, перехваченный человеческими голосами на слове “Рах!”. Однако третье его звучание – уже истинное – символизирующее воскресение, ярко возвещаемое настоящими ликующими пасхальными церковными колоколами, – использовано только в конце Второго пролога, во время молитвы “Gloria”. Подобная тембральная арка, по нашему мнению, объединяет всю первую часть оперы.

Симфония соединяется с началом оперы особым образом. На ее предпоследнем такте должен подняться главный занавес, за которым появляется другой, из черного бархата. На его фоне, по обычаям старинного итальянского театра, поэт декламирует «Октавы», стихотворение из 82 строк, которые объединены в 5 строф по восемь строк с единой схемой рифмовки «*a b a b a b c c*» и двух дополнительных строк.

В этом *Der Dichter an die Zuschauer* [Обращение поэта к зрителям] через Фауста композитор воссоединяется с «наивными образами», ослеплявшими его детство. Между Мерлином, Доном Жуаном и Фаустом, тремя адскими фигурами, тремя борцами, «укротителями ада», он выбрал последнего, мага одновременно слабого и сильного, образованного и сомневающегося, «господина мысли, раба инстинкта».

Эта часть – единственная, в которой можно увидеть аллюзию с Гете (сам композитор называл ее «памятником Гете»).

Пролог заканчивается напоминанием о том, что эта опера является по происхождению кукольным спектаклем. Трудно определить, что представляет собой кукольный стиль, в чем пьеса для марионеток отличается от пьесы для живых актеров. Отметим, что Бузони не хотел, чтобы его «Доктор Фауст» действительно исполнялся марионетками, его можно ставить только в большом оперном театре со всеми современными техническими средствами, не говоря уже о хоре и большом составе оркестра. Однако, по нашему мнению, в ее удаленности от сентиментальности есть что-то от кукольного театра.

Кукольный спектакль доводится до сведения публики даже в сценическом представлении. Когда поднимается главный занавес, открывается второй занавес, с изображенным на нем кукольным театром, перед миниатюрной авансценой которого выстраиваются в ряд действующие лица оперы. Он лишь тускло освещен, и они появляются только как предположения.

Vorspiel I (Первый пролог) начинается импрессионистской имитацией колокольного звона, представленной только одними оркестровыми средствами.

По форме ее можно рассматривать как трехчастную форму, основанную на классической модели А – В – А¹: соответственно *Agitato – Alla marcia sostenuto – Tempo dell'Introduzione (Agitato)*.

Центральный эпизод – появление краковских студентов – носит резко контрастный характер по отношению к первому разделу, разрабатываемому материал Симфонии в ритмико-динамическом ключе. В первой части противопоставляется почти призрачный покой и мрачная ритуальная тишина, хорошо подчеркнутая тематическими символами волшебной книги и загадочным происхождением учеников: «Краков».

Тема *Clavis Astartis Magica* (Пролог I, ц. 23, пример 59), страшная своей лапидарностью, станет в опере выражением адского духа. Основой тем, связанных с тремя студентами из Кракова, послужил музыкальный материал Второй сонатины. Первая тема (Пролог I, ц. 32, пример 60) точно повторяет свой фортепианный оригинал (раздел *Un poco più sostenuto e posto*). Вторая тема в опере (Пролог I, ц. 33, *Più lento*, пример 61) заимствовала только мелодический рисунок, несколько измененный ритмически.

Vorspiel II (Второй пролог) – серия вариаций, основанных на мотиве «вопрос – ответ». При этом «ответ» всегда является варьированным рефреном.

Подобная структура полностью отражает внутренний смысл Сцены с шестью языками пламени. На музыку здесь возложена задача питать интерес к эпизоду, характеризуя соответствующим образом и всегда по-новому проявление каждого духа. Этот эпизод разрешается в развитии драмы и интереса: от ответов Грависа, серьезных, как песок в песочных часах, до ответов Магароса, который равен урагану.

Рассмотрим, как духи называют свои имена (пример 62). Они всегда остаются интонационно несколько монотонны. Ответы Грависа, Левиса и Магароса носят речитативный характер, интервальный объем ответов оставшихся персонажей колеблется в пределах терции-кварты. Хотя длительность ответа составляет в среднем 4 такта, во временном промежутке все они ощущаются по-разному. Этому способствуют тесситура, темповые и метроритмические особенности, а также непосредственно вербальный текст.

Например, партия первого духа – Грависа – поручена глубокому басу: медленный темп (*Sostenuto*), сложный размер $4/2$, длительная выдержанная нота на первый слог в низком регистре придают ответу мрачный характер, вялую медлительность. Примерно аналогичная картина отмечается и у Левиса, однако здесь наблюдаются изменения за счет повышения тесситуры

и тембра (баритон). У следующих представителей демонов – Асмода, Вельзевула и Магароса – кроме регистровых изменений постепенно ускоряется темп, происходит дробление длительности нот, наблюдаются изменения метра и ритма, нарастает движение, а также значительно добавляется вербальный текст. Последний, шестой дух, оказавшийся Мефистофелем, – тенор, поющий в высоком регистре. Еще до того, как он назвал свое имя, его вокальная партия получила некоторые схожие с Грависом элементы (пример 63): задействован крайний певческий регистр (в данном случае – предельные верхние ноты), сложный размер, выдержанные на один слог ноты.

Однако во всей этой серии вариаций есть и остигатные элементы в оркестровой партии. Это короткие восходящие мелодические фразы монодического характера (в некоторых случаях они интервально уплотняются), а также нисходящее хроматическое движение в нижних голосах, символизирующее смерть (пример 64).

Драматической кульминацией этой части оперы является сцена заключения между Фаустом и Мефистофелем договора. Она построена на контрапунктическом изложении одного из символов христианства – молитвы “Credo”¹⁰¹, которая исполняется «невидимым хором»¹⁰².

Сцена завершается сияющей хоральностью другого христианского песнопения, “Gloria”, на фоне пасхальной переключки настоящих церковных колоколов.

Основное действие начинается сценическим *Intermezzo*, которое можно считать вершиной пирамиды, вписанной в круговую структуру произведения. Подобная структура является нововведением Бузони в оперной драматургии. Цель интермеццо – временно приостановить основное повествование, чтобы установить некую преемственность с драмой Маргариты на уровне воспоминаний.

¹⁰¹ В православии аналогом этого песнопения является молитва «Символ веры».

¹⁰² Отметим, что использование хора за сценой является одним из излюбленных приемов Бузони в оперных партитурах.

Несмотря на быстро следующие друг за другом события и смену настроений, этот раздел представляет собой форму рондо.

Картина открывается обширной прелюдией для органа соло, передающей грандиозную архитектуру органнх прелюдий Баха. Из этой стилистической вставки рождается мотивная ячейка, которая постепенно утверждает себя почти как хорал – тема рондо (Интермеццо, ц. 4, пример 65).

Следует отметить, что Бузони хотел, чтобы звук органа шел не только из-за сцены, но и заполнял собой все пространство сцены и зала, распространяясь с равной силой из разных источников: в то время использование громкоговорителей, столь привычное в театре XX века, было еще немыслимо.

Разнообразные оживления темы рондо, связанной с фигурой Солдата, чередуются свободно контрастирующими эпизодами. Подобное формальное единство является здесь средством многообразия.

Мотив органа, изложенный в виде хорала, вновь появится в последней картине, когда Фауст возвращается к церкви.

Hauptspiel. Erstes Bild (Основное действие. Первая картина) оперы начинается со сцены при дворе Герцога Пармского. Она порождает и центральное ядро произведения: Фауст через забвение, ставшее чистым инстинктом и бессознательным ощущением, покидает мистическую сферу, чтобы войти в сферу мирских переживаний. Для создания праздничной атмосферы свадьбы Бузони использовал здесь принцип театрализованного представления и балета, основными элементами которого стали танцевальные ритмы “Cortége” («Шествие»). По нашему мнению, первые страницы “Cortége” предвосхитили собой алеаторические принципы композиции: заявленный в начале сцены пятидольный музыкальный размер ($\frac{3}{4} \frac{2}{4}$), начиная с ц. II приобретает довольно свободное чередование двух- и трехдольных размеров. Этому же эффекту способствует значительная внутренняя полиметрия оркестровой ткани (пример 66).

Каждый из пяти танцевальных эпизодов характерных жанров светской музыки периода *Ars nova*, составляющих этот номер, символизирует выход определенной группы гостей: полька представляет крестьян; пастораль – вход охотников под звуки рожков; качча характеризует хор охотников; вход пажей и подружек невесты происходит в ритме вальса и менуэта.

Появление Фауста (1-я картина, ц. 35) представлено характерными ритмами марша: на фоне гармонической педали засурдиненных скрипок звучит таинственная и торжественная тема (пример 67), сначала исполняемая тромбоном и контрабасом, а затем бас-кларнетом, фаготом и контрабасом, под ритмическую педаль валторны, контрафагота и барабанной дроби, которая обостряет чувство драматического ожидания.

В следующей Сцене заклинаний (1-я картина, ц. 45) музыка снова поглощает действие. Вокальная партия Герцогини (единственный женский сольный голос в опере) наполняет центральную часть сцены фразами с широкими интервальными скачками (пример 68), которые вполне точно следуют образцу кукольного театра. Затем песня Герцогини переходит в извилистые завитки *Adioso* (1-я картина, ц. 85), которые то задерживаются в нежных арабесках, между мечтательными арпеджио и отдаленным контрапунктом соло скрипки за кулисами, символизирующем внутренний голос героини (пример 69), то становятся ностальгическими и страстными, что, наконец, приводит к решению бежать с Фаустом.

Эпизод побега Герцогини (1-я картина, т. 6 ц. 91) начинается в сказочной атмосфере: над стройными арпеджио арфы голос скрипки в низком регистре как бы зовет и направляет шаги беглеца. Песня Герцогини начинается с коротких прерывистых фраз (1-я картина, 3 т. до ц. 94), постепенно достигающих страстной кульминации (пример 70).

Действие первых двух картин оперы «Доктор Фауст» прерывается *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* (Симфоническим интермеццо (Сарабанда)). Семантика этого старинного народного танца достаточно неодно-

значна. Известно, что этот темпераментный испанский танец, исполнявшийся под удары барабана и кастаньет, вызывал негодование католических священнослужителей, называвших его «бесовской пляской»¹⁰³. В середине XVII века, попав во Францию, он получил более благородный и величественный характер.

Тем не менее, этот танец (и в быстрой, и в медленной своих версиях) всегда считался похоронным. В традициях XVI века было принято на кладбище с телом усопшего шествовать медленно, а возвращаться быстро и приплясывая. Во-вторых, ритм сарабанды во многом соответствовал движениям, которые сопутствуют обходу скорбящих вокруг гроба при прощании в церкви. Наконец, испанское слово *zarabanda* созвучно понятию *Sacra Vanda* (в переводе с испанского – священное шествие). Пожалуй, Бизони все это принял во внимание при создании драматургической концепции оперы. С одной стороны, здесь Сарабанда олицетворяла собой «темные» силы. С другой, в этом музыкальном эпизоде уже была предсказана неминуемая гибель главного героя произведения.

Тематические ядра Сарабанды появилось еще во Втором прологе (2-й пролог, 2 т. до ц. 44, пример 71 и 2 т. ц. 60, пример 72). Эти два основных мотива Фауста, изолированные и объединенные глубокой связью, живут напряженной лирической жизнью, обогащаясь новым, более широким смыслом. Другие элементы «Сарабанды» проявятся в конце Второй картины. Однако несмотря на то, что Бизони задумал «Сарабанду» в качестве оркестрового этюда для оперы, но ни либретто, ни сама партитура не дают нам понимания ее места в контексте сюжетной линии оперы. Бизони также избегает и какой-либо повествовательной связи, характерной для симфонических интерлюдий оперной традиции (например, «Путешествие Зигфрида по Рейну» Р. Вагнера или симфоническое интермеццо из «Манон Леско» Ж. Массне).

¹⁰³ Один из персонажей М. Сервантеса ссылался на дурную славу танца, говоря, что его «местом рождения и размножения» был ад [Cervantes: 2005, p. 184].

Следующая за Сарабандой *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге) – «богословский» спор среди студентов – очень сложная и со множеством фигурирующих там символов, формально представляет собой вокально-инструментальное скерцо, с чередой юмористических идей, блестяще решенных в музыке: от дискуссии об учении Платона до напыщенных рассуждений ученых, от веселых шуток студентов до религиозного диспута, кульминацией которого является грандиозный хор “Te Deum”. Выскажем предположение, что Бузони опирался здесь на тот факт, что этот гимн поется не только за католическим богослужением. В немецком переводе Мартина Лютера он присутствует и в протестантских церквях. Известно также, что долгое время после Реформации в лютеранских церквях “Te Deum” распевали не только на лютеровский, но и на оригинальный латинский текст.

В опере «Доктор Фауст» этот старинный христианский гимн носит пародийный характер. Две группы студентов-католиков повторяют хвалу Богу, но – «создателю вина и женщины», сопровождающуюся мощным аккомпанементом медной духовой группы оркестра (2-я картина, ц. 31, пример 73). Им возмущенно отвечают протестанты лютеранским хором “Ein’ festa Burg ist unser Gott”, в строгом, суровом контрапункте, имитирующем в фуге академический стиль (2-я картина, ц. 35, пример 74). Отметим, что, на наш взгляд, первая часть 2-й картины во многом предвосхищает четвертую сцену второго акта “Wirtshausgarten” («Сад при трактире») оперы А. Берга «Воцтек», как в решении формы скерцо, так и по одновременному наложению разных танцевальных ритмов и разнообразных вокально-хоровых эпизодов, во взволнованной и обеспокоенной темными предзнаменованиями атмосфере.

Сильным контрастом к этому является сцена заклинания и вызывания Елены (2-я картина, ц. 69), “Reinster Schönheit Bildvollendung” («чистого образа безмерной красоты»), как называет ее Фауст, видя в ней идеал класси-

ческого совершенства. Сверхъестественная атмосфера этой сцены достигается благодаря сонорике (пример 75), а также наложению тембров и инструментальных красок таким образом, что постепенный переход от тени к свету происходит незаметно.

Монолог Фауста получает у Бузони напряженное, но в то же время дематериализованное и экстатическое звучание, мечтательное и отдаленное, которому вторит небольшой хор, расположенный в этот раз в оркестре. Мистические сигналы, среди которых ритмический фрагмент начальной темы Сарабанды, ставший почти лейтмотивом, когда Елена вырывается из объятий Фауста, звучат в оркестре то пластически изолированными, то светоносно преображенными, то хроматически искаженными. К мистическим знакам можно отнести упрямую ритмику и настойчиво повторяемый нисходящий хроматизм, сопровождающие объявление студентами рокового срока. Фауст находится на пороге очищения. Один, побежденный, но не поработанный, он готовится пережить последний акт своей истории: в его песне безмятежного принятия судьбы тема, завершившая Сарабанду, теперь лирически и с безмерной жалостью простирается в сладкой мелодии скрипок в высоком регистре, пока не перетекает, исчезая, во внезапную яркость идеального до-мажорного трезвучия (пример 76).

Наиболее трудной для оценки и анализа является *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* (Последняя картина. Улица в Виттенберге): она не была полностью закончена композитором.

В ней Бузони пользуется своими излюбленными приемами. Так, красочная сцена “Serenata. Tempo di Minuetto”, думается, во многом напоминает беззаботного Арлекина, который появляется, чтобы осветить призрачную атмосферу ночи кошмаров. Здесь применен принцип сопровождения одного тенорового голоса (вокальная партия практически застыла на одной линии и является скорее ориентиром) пиццикато струнных, характерный для вокальной партии Арлекина (3-я картина, 3 т. ц. 22, пример 77). Оживленное фугато, подкрепленное семантическим текстом “die Flucht, fugam”

(«бегство»), звучит в Сцене бегства студентов от голоса Ночного сторожа (3-я картина, ц. 29, пример 78).

Сложные гармонические сочетания в оркестре перед вступлением партии Фауста, вспоминающего свой прежний дом, сменяются разреженной диатонической фактурой (3-я картина, 6 т. ц. 34, пример 79). Эта простота изложения сохраняется и при вступлении приглушенного церковного хора (3-я картина, ц. 38).

Явления Герцогини и вооруженного Солдата поддерживаются реминисценциями: сгущение драматического напряжения, которое, подобно неудержимому и всепоглощающему потоку, приводит к монологу Фауста (3-я картина, ц. 38) – ключевой точке всей картины, которая ведет к мистической и сверхъестественной разгадке финала. На этом рукопись Бузони заканчивается. Финал, дописанный учеником композитора Ярнахом, сохранил в музыке ее драматическую последовательность и образность, используя существующий тематический материал. Отталкиваясь от заметок, оставленных Бузони и хранящихся в его архиве, сосредоточимся на следующем положении. Финал оперы имеет тенденцию к расширению диатоничности, почти к восстановлению первоначальной неподвижности.

Говоря в целом о музыкальной ткани оперы «Доктор Фауст», нельзя не признать, что развитие внутри ее структуры определяется оркестровым движением, состоящим из самостоятельных мелодических линий, которые пересекаются и поддерживают друг друга, и позволяют гармонии проявляться изнутри музыкального комплекса. В данном случае речь идет о линейной полифонии и ограничении аккордовых построений. Музыка, охватывающая всю периферию сцены, создает некий звуковой горизонт, акустическую перспективу. При этом возникает частый перенос действия «за кулисы», когда невидимое раскрывается через услышанное. В этом заключается особенность данной оперной партитуры.

Таким образом, в опере Бузони «Доктор Фауст» происходит соединение музыкальных и театральных движущих сил как оперной формы в целом.

Большая драматическая эффективность, по нашему мнению, рождается не от умножения драматических эффектов, а от усиления единства между сценой и музыкой. Это постоянное использование театральности и вытекающая из этого сбалансированность музыкальной формы (которая, впрочем, использовалась уже Р. Штраусом в «Электре» и «Кавалере роз») составляют особенность данной партитуры Бузони.

Помимо этого, в «Докторе Фаусте» можно говорить о единстве идеи и формы. Бузони понимал, что для театра не доступна строгая полифония. Поэтому и в «Выборе невесты», и в «Турандот» он сознательно отказался от контрапунктического стиля. Однако использование полифонической структуры в «Докторе Фаусте» было, на наш взгляд, обусловлено «фаустовским побуждением» и использованием наиболее личных для него средств музыкальной выразительности.

Важно подчеркнуть, что в опере «Доктор Фауст» Бузони полифония является не самоцелью, а единственно возможным типом музыкального оформления темы Фауста, таким же, как турецкий колорит – в «Похищении из Сералия» или испанский ритм – в «Кармен». При этом полифоническая функция заключается в сопровождении фигуры главного персонажа произведения. Музыка Бузони всегда превращается в чистую полифонию всякий раз, когда на первый план выходит фаустовская мысль: во Втором прологе, на протяжении всей финальной сцены и даже в сцене студентов во Второй картине, которая представляет собой дискуссию о фаустовской борьбе между разумом и телом.

Одна из причин, по которой Бузони возвращается к традиционной кукольной пьесе, заключается в том, что ее формат не имеет ничего общего с органической драматической идеей, основанной на конфликте или логическом развитии повествования. Вместо этого он 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. Например, значение Пасхи, упоминаемое в Симфонии и Прологе II, можно отнести к рождению самого Бузони в Пасхальное воскресенье. Хоровые возгласы “Рах!” («Мир!») в Симфонии передают стремление Бузони к миру в годы Первой мировой войны. Появление Фауста в качестве странствующего фокусника в герцогском дворе Пармы напоминает международные гастроли Бузони в качестве признанного пианиста-виртуоза. А в сцене в таверне Виттенберг Бузони изображает себя через Фауста мастером в кругу своих учеников (Бузони вел мастер-класс по композиции, начиная с 1921 года в Берлинской академии художеств).

Иными словами, опера Бузони «Доктор Фауст» полностью воплощает в себе эстетические взгляды композитора, нашедшие свое отражение в его концепции «юной классичности». Он представил оперу как субъективную, открытую форму, которая имеет тенденцию «растворять» в себе драматургические условности. Вместе с тем все четыре оперы образуют целостный текст, неизменными характеристиками которого становятся:

- авторство Бузони в качестве либреттиста;
- интертекстуальность, которая реализуется не только на уровне музыкальных заимствований, но и отдельных приемов формообразования, специфики вокальных партий, роли оркестра и т.п., осуществляемых между операми;
- ирреальность происходящего на сцене;
- оригинальность в подходе к музыкальному театру и т.п.

Вне всяких сомнений подобный опыт свидетельствует о цельности натуры Бузони, жизнь которого выстраивалась по законам искусства. Знаменательно, что его главные духовные ориентиры – имеются в виду иррациональное, сверхреальное и потустороннее – служили воплощению ценностей, отмеченных как общечеловеческим характером, так и, одновременно, сверхчеловеческим. Потому, спустя время, провозглашаемые маэстро установки демонстрируют и свою всеобщность, и свою всеохватность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующее утверждение. Несмотря на значительное количество свидетельств, в которых эстетические принципы Бузони провозглашаются прямо или косвенно¹⁰⁴, наиболее ярко и полно эстетическая концепция композитора нашла свое отражение в его оперных произведениях.

В этом смысле можно говорить о том, что четыре оперы Бузони – «Выбор невесты», «Арлекин», «Турандот» и «Доктор Фауст» – представляют собой такой музыкальный театр композитора, в котором загадочное, непознанное и таинственное пребывает в постоянном конфликте с реальным миром. Однако это, как ни парадоксально, отражает в себе реалии современности. Сквозь призму «сказочности» и мифа композитор словно препарирует окружающую его действительность, проводя смелые аналогии и параллели.

На первый план всегда выходит личность самого Бузони. Хотя в его операх, казалось бы, отсутствуют реальные персонажи, но за главными героями отчетливо просматривается фигура самого композитора: свое отношение к происходящим в мире событиям он вкладывает в уста Леонардо, Арлекина, Фауста.

Не случайно поэтому опера для Бузони никогда не была развлекательным жанром. Заложенные в текст либретто, которые он писал самостоятельно, глубочайшие философские идеи позволяют поставить композитора в один ряд с крупнейшими мыслителями того времени.

По мнению композитора, опера в будущем должна будет стать не только высшей, но и единственной и универсальной формой выражения му-

¹⁰⁴ Напомним, что в архиве Бузони содержится 180 текстовых рукописей и либретто, 600 концертных программ и обзоров, а также около 9000 писем [Raspe: интернет-ресурс].

зыкального содержания. Одной из самых смелых его мыслей стало предположение, что партитура оперы, полностью приспособливаясь к действию, должна составлять законченный музыкальный каркас, и поэтому быть чистой и абсолютной музыкой. И, наоборот, в концертной музыке он, начиная с Гайдна, находил театральные реминисценции, так как считал, что искусство и толкование жизни и театр отдают в музыке еще больше других искусство; по этой причине естественно, что живая музыка сродни театральной музыке.

Каждая опера композитора – уникальная самодостаточная творческая модель, в основе которой лежит бесспорный приоритет нравственных ценностей. Отметим, что творчество Бузони, с одной стороны, проникнуто исторической культурой. Именно из западноевропейских традиций прошлого он берет различные музыкальные и театральные стили и жанры: элементы кукольного театра и *commedia dell'arte*, стилистику «номерных» опер Моцарта и Россини и др.

Вместе с тем, композитор всегда стремился к поиску новых путей решения. Для него рутинная творческая работа означала не что иное, как использование определенных профессиональных приемов *без разбора* во всех возникающих случаях. Для Бузони же в музыке каждый случай был уникальным. Однако композитор также добавлял, что если есть что-то столь же вредное, как желание помешать прогрессу, то это неразумное его форсирование. По его мнению, прогресс должен обогащать музыку, а не изменять средства выразительности. «Новаторы, – отмечал композитор, – начинают с отрицания и отмены того, что уже существует».

Именно в этом русле лежат все используемые Бузони в его оперных партитурах новые приемы композиции. 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. Творчески переосмыслив речевые диалоги зингшпиля и приемы

Sprechstimmede, он вводит их в музыкальную часть своих опер как неотъемлемую часть драматургической концепции.

Гармонический язык Бузони, так шокировавший его современников, оказался близок композиторам XX века. Его эксперименты в области тональности были близки к открытию серийной музыки.

Взяв, с одной стороны, все лучшие достижения западноевропейской музыки XVIII–XIX века, с другой стороны, своим оперным творчеством Бузони смотрел в будущее, во многом предвосхитив музыкальные театры Брехта и Стравинского. Ведь театральная концепция Бузони оказывается прямо противоположной реалистической опере, которая кажется композитору бессмысленной.

Сам композитор считал своими основными достижениями в области музыки три основные теории – преодоление мажорно-минорной дуальности, введением концепции «юной классичности» и преобразование оперы через восприятие присущего Единства музыки.

Понижением и повышением интервалов семиступенного ряда Бузони, по его словам, «сделал попытку добиться всех максимально возможных [его] градаций» [Бузони: 2019, с. 32], создав 113 вариантов различных гамм. Все эти варианты в пределах одной октавы не только включают в себя большую часть известных 24-х строев, но и содержат еще ряд новых, отличающихся своеобразным характером. Помимо этого, композитор предлагает транспонировать каждый из них и смешивать два таких различных строя в гармонии и мелодии.

Другое достижение в области гармонии – введение так называемой «системы 18 третей тонов». При этом композитор не отказывался от полутоновой системы, а предлагал над каждым целым тоном гаммы поставить по полутону, образовав таким образом второй ряд целых тонов, который оказывался на полтона выше первого. Путем деления каждой ступени этого второго ряда целых тонов на три части, каждой трети тона в нижнем ряду соответствует полутон в верхнем.

Подобные эксперименты послужит искрой для Вареза, Грюнберга и Люнинга. Важным для их развития, утверждает Найт, был акцент Бузони на органической связи между формой и содержанием, где ритм или звучность могут стать строительными блоками. Его оркестровая работа “*Berceuse élégiaque*” – копию которой он дал Варезу с посвящением “*All'illustro Futuro, l'amico Varèse, affezionamente, F. Busoni, 1910*” («К прославленному будущему, мой друг Варез, с любовью, Ф. Бузони») – разворачивается по собственной воле, с качающимися импрессионистскими текстурами, в которых арфа, селеста и гонг вызывают запредельное.

Концепция «юной классичности», по мнению И. Б. Заславской [Заславская: 1997, с. 8–9], содержала три параметра: «единство музыки», «абсолютную» музыку и «решительную» полифонию.

«Единство музыки» для Бузони представлялось в ее автономии как вида искусства, независимости от жанра и формы. Этот принцип композитор распространил на свой творческий метод. Для него чужой музыкальный материал становится собственным, и именно поэтому интертекстуальность, истоки которой коренятся в этом принципе, становится во главу всего его творчества.

Под «абсолютной» музыкой композитор понимал «свободную» музыку, оторванную от традиционных форм, использующую собственные, только ей присущие законы функционирования и развития. Наиболее ярко это выразилось в поиске новых органичных форм, адекватно отвечающих оригинальному замыслу произведения.

Главным организующим фактором музыки для Бузони являлась мелодия. В ней не только были заключены элементы музыкальной ткани – звуковысотность, ладотональность, ритм, гармония, но и содержались возможности образования новых ладовых систем, которые композитор конструирует теоретически.

Тезис Бузони о главенствующей роли мелодии приводит к «решительной полифонии». Каждая мелодическая линия может состоять не только из

последования отдельных тонов, но также из параллельно проведенных интервалов и аккордовых комплексов. Возможности контрапунктического сочетания одноголосной мелодической линией велики, и поэтому музыкальная ткань поздних сочинений Бузони насквозь полифонична. Полифония воздействует на гармонию: в точках пересечения независимых мелодических линий возникает новая аккордика, порой чрезвычайно сложная.

Путь к реставрации оперы, предложенный Бузони, можно проследить только через обновление формальных основ этого жанра. Музыкально-сценическое творчество конца XIX века было настолько далеко от него, что концепция оперы должна была подвергнуться полному пересмотру. Для Бузони опера не ограничивается простой фиксацией декламации драматического события в его выражении, ритме, высоте и динамике, а представляет собой в гораздо большей степени чистое и чисто музыкальное произведение, развитие которого теснейшим образом связано со сценическим, и поэтому речь не может идти о добавлении театрального жеста, музыкального события, музыкальной иллюстрации или драматического действия.

Взаимозависимость действия, представляющего собой оптическую анимацию музыкального развертывания, и музыки, которая лишь дает комментарий к событиям сцены, еще не создает оперы. Сложившийся жанр оперы возникает в результате полного слияния всех выразительных средств сцены и музыки.

Отказ Бузони от чисто музыкального сочинения определил истинные цели развития оперы. Гораздо больше, чем простая последовательность отдельных номеров, его музыкальная форма стала равноправным с другими выразительным средством. Формальная идея – подобно мелодическому или гармоническому элементу – у Бузони не подчиняется никаким другим правилам, кроме правил общей идеи, духовной материи. Именно из этого материала создается импульс к формальной реализации.

Если симфоническая идея должна быть совершенным образом осуществлена в форме симфонии, то точно так же осязаемая или скрытая ценность оперной сцены должна полностью соответствовать ее музыкальной форме. Застывшие формы XVIII века, порожденные известной узостью симфонического замысла, уступают место в опере свободной форме, подчиняющейся только законам сценического материала. Но в любом музыкальном жанре есть пассажи, форма которых ближе к духовному материалу, где музыкальный элемент свободен от чисто формального подхода: они появляются во всех каденциях сольных инструментальных произведений, но прежде всего в развитии большинства частей симфоний от Бетховена до Малера.

При том же меняющемся влиянии материала оперный элемент может также оказаться преобладающим в музыкально-сценическом произведении, но не в смысле чистого театрального эффекта, а как существенная составляющая музыкальной формы. Так, в аккомпанементных речитативах «Волшебной флейты», в сцене Волчьего ущелья в «Вольном стрелке», в буре в «Риголетто» движение формального обновления возникает из полного отождествления драматических и музыкальных событий.

Таким образом, в операх Бузони отразилась противоречивость всего его творчества. По меткому замечанию Когана, «в нём, как в любимом его герое – Фаусте, словно жили две души, тянувшие его в разные стороны» [Коган: 1971, с. 191–193]. Рядом с субъективным оказывается объективное, рядом с реализмом – формализм, красочность граничит с аскетизмом, новаторство в области тональной системы – с реставрацией баховской полифонии. Тем не менее, музыкальный театр Бузони, уходя своими корнями в глубокие пласты западноевропейской культуры, дал значительный толчок к развитию современного оперного театра. И эту заслугу композитора трудно переоценить.

Специально подчеркнем, что поскольку в своем диссертационном исследовании мы затронули лишь незначительный срез оперного наследия

композитора, обращение к каждому из четырех творений композитора обещает новые открытия заинтересованному ученому. Уже сегодня перспективным видится сравнительная характеристика оперы «Турандот» с китайскими версиями «Турандот» и «Китайская принцесса Турандот» одноименной оперы Дж. Пуччини, в том числе на уровне постановочных версий. Также весьма привлекательным с научной точки зрения может стать рассмотрение образа Фауста в социокультурной динамике на примере ряда известных произведений, в числе которых оказывается и опера Ф. Бузони.

Отдельное внимание заслуживает изучение интертекстуальных связей, раскрываемых как внутри творческого наследия мастера, так и за его пределами. Здесь же следует упомянуть и феномен синестетичности музыкально-художественного сознания композитора, который может быть изучен на примере эпистолярного наследия Бузони, а также его рисунков.

Наконец, практически не затронутой до сегодняшнего дня остается тема «Бузони-философ». Ее значимость обусловлена тем, что на эстетические принципы Бузони оказал непосредственное влияние не только его увлеченность историей и архитектурой. За многими положениями новой музыкальной эстетики просматриваются идеи ряда метафизических философских концепций. Достаточно сказать, что Бузони был хорошо знаком с философскими штудиями Гёте, Гофмана, Ницше, Шопенгауэра. При этом само музыкальное произведение он воспринимал в качестве посредника между трансцендентным идеалом и обыденной реальностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адамянц, Н. Л.* Новые формы музыкального театра первой трети XX века (на примере творчества И. Стравинского / Н. Л. Адамянц. – Текст : непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2010. – № 1 (23) – С. 205–214.
2. *Азначеева, Е. Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста: монография / Е. Н. Азначеева. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 1994. – 228 с. – Текст : непосредственный.
3. *Александров, Н.* Осень постмодернизма [Электронный ресурс] // Электронный журнал «New time» № 33 (301) от 14 октября 2013. Режим доступа: <https://newtimes.ru/articles/detail/72780/> – Текст : электронный.
4. *Алексеев, А. Д.* Творчество музыканта-исполнителя : на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности / А. Алексеев. Москва: Музыка. 1991. – 102 с. – Текст : непосредственный.
5. *Андреева, Е. С.* Смех сквозь слезы. “Le grand macabre” Д. Лигети в контексте нового музыкального театра / Е. С. Андреева. – Текст : непосредственный // Музыкальный театр: жанры и стили: сборник статей по материалам интернет-конференции 22 марта – 30 апреля 2021 г. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. – 230 с. – С. 5–14.
6. *Аникиенко, С. В.* Михаил Гнесин и Всеволод Мейерхольд: некоторые аспекты творческого содружества / С. В. Аникиенко. – Текст : непосредственный // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – Москва, 2014. – № 5. – Т. 1. – С. 433–440.
7. *Арановский, М. Г.* Мелодика Прокофьева: Исслед. очерки / М. Г. Арановский. Ленинград : Музыка, 1969. – 231 с. – Текст : непосредственный.

8. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания: Пробл. жанра симфонии в сов. музыке 1960-1975 гг. : Исслед. очерки. / М.Г. Арановский. Ленинград : Сов. Композитор, 1979. – 287 с. – Текст : непосредственный.
9. *Арановский, М. Г.* Синтаксическая структура мелодии/ М.Г. Арановский. Москва : Музыка, 1991. – 320 с. – Текст : непосредственный.
10. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства/ М.Г. Арановский. Москва : Композитор, 1998. – 343 с. – Текст : непосредственный.
11. «Арлекин» Ф. Бузони в «Геликонь-опере», реж. Илья Ильин, дир. Филипп Селиванов. – Текст : электронный. – URL : <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4306316.html> (дата обращения 01.01.2022). URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4306316.html> (дата обращения 01.01.2022).
12. *Артемова, Е.* Оперное шоу от Арлекина – АртМосковия /Е. ртемова. – Текст : электронный. – URL: <https://artmoskovia.ru/opernoe-shou-ot-arlekina.html> (дата обращения 01.01.2022).
13. *Бабаев, Е.* «Музыка ламп» Ли де Фореста. – Текст : электронный. – URL: <https://mognovse.ru/qvk-osnovi-sinteza-zvuka-evgenij-babaev-stranica-2.html> (дата обращения 20.08.2022).
14. *Баззана, К.* Очарованный странник. Жизнь и искусство Г. Гульда /К. Баззана. – Москва : Классика–XXI, 2007. – 408 с. – Текст : непосредственный.
15. *Баринова, М. Н.* Воспоминания о Гофмане и Бузони /М.Н. Баринова. – Москва : Классика–XXI, 2000. – 144 с. – Текст : непосредственный.
16. *Бахтин, Н. М.* Философия как живой опыт. Избранные статьи / Н. М. Бахтин. Москва : Лабиринт, 2008. – 240 с. – Текст : непосредственный.
17. *Беньямин, В.* Задача переводчика /В. Беньямин. – Текст : непосредственный // Беньямин В. Учение о подобию : медиаэстетические произведения : сб. статей / [пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова и др. ; сост. и послесл. И. Чубарова, И. Болдырева]. – Москва : РГГУ, 2012. С. 112–147.

18. *Бодрийяр, Ж.* Симуляции и симулякры; пер. с фр. А. Качалова/ Ж. Бодрийяр. – Москва : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с. – Текст : непосредственный.

19. *Бородин, Б. Б.* Ферруччо Бузони и Леопольд Годовский: эскиз двойного портрета/ Б. Б. Бородин. – Текст : непосредственный// Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. : в 2 ч. – Москва : Москов. консерватория, 2013. – Ч. 2. – С. 105–132.

20. *Бородин, Б. Б.* «Окно в прошлое»: фонограф и его роль в истории исполнительского искусства / Б. Б. Бородин. – Текст : непосредственный // Образование в сфере искусства. – 2018. – № 2 (12). – С. 5–12.

21. *Бородин, Б. Б.* Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к Цюрихским программам/ Б. Б. Бородин. – Текст : непосредственный // Вестник КемГУКИ. – 2020. – № 53. – С. 29–42.

22. *Бородин, Б. Б.* Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора / Б. Б. Бородин. – Текст : непосредственный// Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Выпуск 27. – С. 24–30.

23. *Боччони, У./* Умберто Боччони — художник-икона футуризма. – Текст : электронный. – URL : <https://veryimportantlot.com/ru/news/obches-tvo-i-lyudi/umberto-bochchoni-biografiya-tvorchestvo-khudozhnika> (дата обращения 02.12.2021).

24. *Бузони, Ф.* О пианистическом мастерстве: Избранные высказывания / Ф. Бузони. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран: [Сб. материалов] / Под ред. Г. Эдельмана. Вып. 1. – Москва : Музгиз, 1962. – 176 с.

25. *Бузони, Ф.* Афоризмы о Моцарте /Ф. Бузони. – Текст : непосредственный // Мысли о Моцарте. – Москва : Классика–XXI, 2004. – С. 44–46.

26. *Бузони, Ф.* Афоризмы о Моцарте. К 150-летию со дня рождения мастера / Ф. Бузони. – Текст : непосредственный // Науч. вестн. Москов. консерватории. – 2012. – № 4. – С. 156–157.

27. *Бузони, Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Ф. Бузони. – Санкт-Петербург : Изд-во А. Дидерихс, 1912. – 56 с. – Текст : непосредственный.

28. *Бузони, Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Ф. Бузони; перевод с немецкого, вступительная статья В. Коломийцева. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2019. – 40 с. – Текст : непосредственный.

29. *Бузони, Ф.* (Ferruccio Busoni) /Belcanto.ru/ Ф. Бузони. – Текст : электронный. – URL : [belcanto.ru>busoni.html](http://belcanto.ru/busoni.html) (дата обращения 18.02.2022).

30. *Верхозина-Стрекаловская, Х. А.* Диалоги в постромантическую эпоху. Бузони-Шенберг-Пфизцер / Х. А. Верхозина-Стрекаловская. – Текст: непосредственный //Музыкальная академия. – 1995. – № 4 (654) – С. 175–183.

31. *Волкова, П. С.* Человек и текст: к вопросу об изоморфизме /П.С. Волкова. – Текст : непосредственный //Научный потенциал вуза – производству и образованию: сб. статей по мат. I Международ. научно-практич. конф., посвященной 100-летию КубГТУ и 60-летию Армавирского механико-технологического института. – Армавир : Армавирский государственный педагогический университет, 2019. –С. 258–264.

32. *Волкова, П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : монография / П.С. Волкова. – Краснодар : «ХОРС», 2009. – 200 с. – Текст : непосредственный.

33. *Волкова, П. С.* Духовность в аспекте искусства / П. С. Волкова, В. И. Шаховский. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. –2020. – № 4. – С. 103–114.

34. *Гнесина, Е. Ф.* Мои воспоминания о Бузони за один год учебы у него Е.Ф. Гнесина. – Текст : непосредственный // Елена Гнесина. Я привыкла жить дома... Воспоминания. Статьи. Письма. Выступления. – Москва : Композитор, 2008. – С. 96–101.

35. *Гёте, И. В.* Фауст / Иоганн Вольфганг Гете ; перевод Н. А. Холодковского ; под редакцией М. Л. Лозинского ; предисловие и комментарии Ю. А. Спасского. – Москва ; Ленинград : Academia, 1936. – Ч. 1. – XXIII, 239 с. – Текст : непосредственный.

36. *Гольденвейзер, А. Б.* Воспоминания / А. Б. Гольденвейзер. – Москва : Дека-ВС, 2009. – 560 с. – Текст : непосредственный.

37. *Гофман, Э. Т. А.* Выбор невесты: повесть / Э. Т. А. Гофман; перевод с немецкого Ю-ча, [1831 год]. – Текст : электронный // Lib.ru/Классика: [сайт]. – URL : http://az.lib.ru/g/gofman_e_t/text_1821_die_brautwahl-oldorfo.shtml (дата обращения: 15.03.2022).

38. *Данько, Л. Г.* Комическая опера в XX веке: Очерки / Л. Г. Данько. – Ленинград; Москва : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1976. – 200 с. – Текст : непосредственный.

39. *Дживелегов, А. К.* Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов; Академия наук СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1954. – 299 с. – Текст : непосредственный.

40. *Дмитриева, Н. А.* В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет / Н.А. Дмитриева. – Москва : Прогресс Традиция, 2009. – 519 с. – Текст : непосредственный.

41. *Дьёрдь, Лигети* – композитор и личность / Лигети Дьёрд. – Текст: электронный. – URL : <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-6814.html> (дата обращения 18.05.2021).

42. *Журавлева, О. И.* Опера «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: музыкально-историческая параболa веков / О. И. Журавлева. – Текст : непосредственный // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. – Казань, 2016. – № 5(7). – С. 62 – 66.

43. *Заржецкий, В. В.* Традиции балагана в русской современной драматургии : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Заржецкий Василий Владимирович. – Москва, 2006. – 23 с. – Текст : непосредственный.

44. *Заславская, И. Б.* Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Заславская Инна Борисовна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 1997. – 23 с. – Место защиты: Российская академия музыки имени Гнесиных. – Текст : непосредственный.

45. *Заславская, И. Б.* Загадки «Сарабанды» (о «Симфоническом интермеццо» в опере Ф. Бузони «Доктор Фауст») / И. Б. Заславская. – Текст: непосредственный // Выбор и сочетание : открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона; составитель И. Баранова и др.; Петрозаводская государственная консерватория, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Российский институт истории искусств РАН, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Союз композиторов Карелии. – Петрозаводск; Санкт-Петербург : Издательство Музфонда, 1995. – С. 110–112.

46. *Зуева, Г. С.* Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Г. С. Зуева, Г. Е. Горланов. – Текст : непосредственный // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 2. – С. 53–62.

47. История путешествия семьи Шуманов в Россию. – Текст : электронный. – URL : <https://mus.academy/news/istoriya-puteshestviya-semi-shumanov-v-rossiyu.html> (дата обращения 18.02.2022).

48. *Кадцын, Л. М.* Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб. пособие для вузов / Л. М. Кадцын. – Москва : Высш. шк., 1990. – 302 с. – Текст : непосредственный.

49. *Кан Э А.* Le Grand Macabre – опера для эпохи Трампа / А. Кан. – Текст : электронный. – URL: <https://www.bbc.com/russian/features-38669895> (дата обращения 17.09.2021).

50. *Карпун, Н. А.* Антиопера как объект музыковедческого анализа (на примере Staatstheater М. Кагеля) / Н. Карпун. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Издательство : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2018. – № 4 (56). – С. 53–55.

51. *Карпун, Н. А.* Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мерт-виарх» / Н. А. Карпун. – Текст : непосредственный // Журнал «Musicus». – 2018. – № 2 (апрель-июнь). – С. 39–45.

52. *Киреева, Н. Ю.* Театрализованные формы реализации музыкального материала : коммуникативные аспекты / Н. Ю. Киреева. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 4(17). – С. 122–127.

53. *Киреева, Н. Ю.* Музыкально-театральные представления XV–XVIII веков: прошлое и настоящее / Н. Ю. Киреева. – Текст : непосредственный // Проблемы художественного творчества. Сб. ст. по материалам междунар. науч. чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. «Эпоха Петра I и преобразования в отечественной культуре и искусстве» (23–25 ноября 2022). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – С. 190–202.

54. *Коган, Г. М.* Ферруччо Бузони / Г.М. Коган. – Москва : Совет. композитор, 1971. – 232 с. – Текст : непосредственный.

55. *Колобаева, Л. А.* Русский символизм /Л.А. Колобаева. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 294 с. – Текст : непосредственный.

56. *Коляденко, Н. П.* Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Т. Манна / Н. П. Коляденко. – Текст : непосредственный // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск, 1997. – С. 109–132.

57. *Коляденко, Н. П.* Музыкальность художественной литературы: (К проблеме синестезии искусств) / Н. П. Коляденко. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1999. – С. 21–34.

58. *Коляденко, Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Коляденко Нина Павловна; Новосибирская государственная консерватория (Академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2006. – 491 с. – Текст: непосредственный.

59. *Комаров, Р. В.* Закон Э. Геннекена-Н. А. Рубакина: критические замечания /Р.В. Комаров. – Текст: электронный. – URL : <http://komarovtv.parod.ru/H-R.pdf> (дата обращения 11.05.2021).

60. Конгениальность / Интернет-ресурс. – Текст: электронный – URL : <https://ru.wikti-onary.org/wiki/> (дата обращения 16.07.2021).

61. *Кочубей, И. В.* Что значит быть поэтом /И. В. Кочубей. – Текст : непосредственный // Aspectus : the International Scientific Journal = междунар. науч. журнал. – 2015. – № 2 (7). – С. 1.

62. *Красильникова, М. Ю.* Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д. С. Мережковского /М. Ю. Красильникова. – Текст : непосредственный // Вестн. Костром. гос. ун-та. – 2006. – № 6. – С. 162–165.

63. *Купец, Л. А.* Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века /Л. А. Купец. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4 (37). – С. 179–191.

64. *Купец, Л. А.* “A hero of not our time”: Giacomo Meyerbeer in Russian encyclopedic narratives of the late 19th – early 21st centuries / Л. А. Купец. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – № 4 (28). – С. 120–132.

65. *Купец, Л. А.* А. К. Глазунов в объективе современников: версия «Русской музыкальной газеты» / Л. А. Купец, А. И. Шинкаренко. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4 (32). С. 19–32.

66. *Купец, Л. А.* Биографический профиль Шопена в России: взгляд из Петербурга конца XIX века / Л. А. Купец. – Текст : непосредственный // Музыка и музыковедение: диалоги со временем: сборник научных статей / Ред.-сост. Е. Э. Лобзакова. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова. – 2019. – С. 346–358.

67. *Лебедев, А. В.* Западногреческие философские поэмы и гомеровская традиция: преемственность или разрыв? / А. В. Лебедев– Текст : непосредственный // Материалы Международной конф. Индоевропейское языкознание и классическая филология-XIV (Чтения памяти проф. И.М.Тронского). Институт лингвистических исследований РАН. Санкт-Петербург, 2010. – 242 с. – Текст: непосредственный.

68. Маргарет Клинкерфус. – Текст : электронный. – URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Margarete_Klinc_kerfu%C3%9F.html (дата обращения 18.02.2021).

69. *Марло, К.* Трагическая история доктора Фауста = The tragical history of the life and death of Doctor Faustus / Кристофер Марло ; издание подготовили: А. Н. Горбунов [и др.] ; Российская академия наук. – Санкт-Петербург : Наука, 2019. – 321 с. – (Литературные памятники). – Текст : непосредственный.

70. *Махрова, Э. В.* Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века / Э. В. Махрова. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 264 с. – Текст : непосредственный.

71. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки : Исследование / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с. – Текст : непосредственный.

72. *Медушевский, В. В.* О методе музыковедения / В. В. Медушевский – Текст : непосредственный. // Методологические проблемы музыковедения. – Москва : Музыка, 1977. – С. 206–230.

73. *Медушевский, В. В.* Музыкознание: проблемы духовности / В. В. Медушевский – Текст : непосредственный. //Сов. музыка. – 1988. – № 5. – С. 6–15.

74. *Мельников, М. В.* “Klavierübung” Ферруччо Бузони: «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Мельников Максим Валентинович. – Санкт-Петербург, 2013. – 201 с. – Текст: непосредственный.

75. *Мессиа́н, О.* Техника моего музыкального языка / Оливье Мессиа́н; перевод и комментарии М. Чебуркиной; научная редакция Ю. Н. Холопова. – Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 124 с. – Текст : непосредственный.

76. *Молодцова, О.* Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи / О. Молодцова. – Текст : непосредственный // Исследования молодых музыковедов. – 2020. – № 6. – С. 329–336.

77. *Монсенжон, Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик /Б. Монсенжон. – Москва : Классика–XXI, 2003. – 272 с. – Текст : непосредственный.

78. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка., 1972. – 383 с. – Текст : непосредственный.

79. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с. – Текст : непосредственный.

80. *Назайкинский, Е. В.* Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. – Москва : «Музыка», 1988. – 254 с. – Текст : непосредственный.

81. *Налимов, В. В.* Реальность нереального / В. В. Налимов, Ж. А. Дрогалина. – Москва : «МИР ИДЕЙ», АО АКРОН. 1995. – 432 с. – Текст : непосредственный.
82. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Москва : Музыка, 1967. – 312 с. – Текст : непосредственный.
83. *Нейгауз, Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избр. ст. / Г. Г. Нейгауз. – Москва : Классика–XXI, 2000. – 432 с. – Текст : непосредственный.
84. *Нейгауз, Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1983. – С. 27–28. – Текст : непосредственный.
85. *Невская, П. В.* Портрет в пространстве семиотики : вербальное и невербальное : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Невская Полина Вячеславовна. – Саратов, 2013. – 430 с. – Текст : непосредственный.
86. Окна (телепрограмма). – Текст : электронный. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 12.09.2021).
87. Оппенгеймер Макс (художник) / Макс Оппенгеймер. – Текст : электронный. – URL : [https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.bfe7d7ae-62948681-de8424a074722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Max_Oppenheimer_\(artist\)](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.bfe7d7ae-62948681-de8424a074722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Max_Oppenheimer_(artist)) (дата обращения 18.02.2022).
88. *Орлов, Г. А.* Древо музыки / Г. А. Орлов. – Санкт-Петербург : Сов. композитор; Вашингтон: Санкт-Петербург. отд-ние, 1992. – 408 с. – Текст : непосредственный.
89. *Осовский, О. Е.* Один из уехавших: жизнь и судьба Николая Бахтина / О. Е. Осовский. – Текст : непосредственный // М. М. Бахтин: pro et contra. Антология: личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Сер. «Русский путь». Северо-Западное отделение РАО; Российский христианский гуманитарных институт. – Санкт-Петербург : Российский христианский гуманитарных институт, 2001. – С. 136–157.

90. *Пабло, Пикассо*. Из записей Даниэля Генри Канвейлера о беседах с Пикассо / Пикассо Пабло. – Текст : электронный. – URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html> (дата обращения: 18.02.2022).

91. *Панченко, Дм.* Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского / Дм. Панченко. – Текст : непосредственный // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. – Москва : Худож. лит., 1990. – 638 с.

92. Перипатическая школа / Энциклопедия Кругосвет. – Текст : электронный. – URL: [krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/...](http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/) (дата обращения 16.07.2021).

93. *Присяжнюк, Д. О.* Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Присяжнюк Денис Олегович – Нижний Новгород, 2004. – 242 с. – Текст : непосредственный.

94. *Рапацкая, Л. А.* Духовность как категория музыкального искусства и образования / Л. А. Рапацкая. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т. 8. – № 2. – С. 34–53.

95. *Роллан, Р.* Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / Р. Роллан ; перевод с французского А. А. Хохловкиной ; под редакцией М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1931. – 131 с. – Текст : непосредственный.

96. *Рахманова, А.* Роберт Шуман в России [Архив]. – Текст : электронный. – URL : <https://forumklassika.ru/archive/index.php/t-65543.html> (дата обращения 18.02.2022).

97. *Савенко, С. И.* Стиль Стравинского как единство: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание

учёной степени кандидата искусствоведения / Савенко Светлана Ильинична; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1977. – 26 с. – Текст : непосредственный.

98. *Садых-заде, Г.* Интервью с руководителем театральной группы «La Fura dels Baus» – Карлушем Падриссой / Г. Садых-заде. – Текст : электронный. – URL : <http://classicmus.ru/Padrissa.html>(дата обращения: 14.09.2018).

99. *Сапожникова, Л. М.* Макабрические сюжеты в искусстве средневековой Европы / Л. Сапожникова. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2016. – № 3. – С. 44–52.

100. *Смирнова, А. И., Купец, Л. А.* Русский европеизм А. Г. Рубинштейна на примере хоровых сочинений ор. 31, 61 и 62 / А. И. Смирнова, Л. А. Купец. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2020. – № 4 (24). – С. 19–31.

101. *Стравинский, И. Ф.* Диалоги / И. Ф. Стравинский. – Ленинград : Музыка, 1971. – 123 с. – Текст : непосредственный.

102. *Стрекаловская, Х. А.* Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфифцер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Стрекаловская Христина Анатольевна; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 1998. – 275 с. – Текст : непосредственный.

103. *Тарнопольский, В. В.* Феномен нового музыкального театра / В. В. Тарнопольский. – Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 4. – С. 25–34.

104. *Таммаро, Ф.* Бузони и Сибелиус: взаимодополняющая дружба / Ф. Таммаро. – Текст : непосредственный // Бюллетень Сибелиусовского общества Соединенного Королевства. 2016. С. 16–28.

105. *У, Лиан.* Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации : специальность 17.00.02 : диссертация на соискание учёной

степени кандидата искусствоведения / У Лиян; Новосибирская государственная консерватория (Академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2022. – 178 с. – Текст : непосредственный.

106. У, Сянцзэ. Особенности композиции и музыкальных характеристик героев оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» / Сянцзэ У. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

107. У, Сянцзэ. Эстетические и творческие принципы Ф. Бузони / Сянцзэ У. – Текст : непосредственный // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сб. научн. ст. по мат. III Всерос. научно-практ. конф. с междунар. участ. 29 октября 2021 г. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 201–204.

108. У, Сянцзэ. Опера / Сянцзэ У. – Текст : непосредственный // Ad Rurugam. У разрыва: сб. материалов Второй Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания : вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.). – Краснодар : Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 171–176.

109. Цвейг, С. Вчерашний мир / С. Цвейг. – Москва : Радуга, 1991. – 544 с. – Текст : непосредственный.

110. Чебуркина, М. Н. Риторика и музыкальная форма в эпоху французского Барокко / М. Н. Чебуркина. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 63–67.

111. Чечикова, Ю. Эротика в опере Дьёрдя Лигети «Великий Мертвиарх» / Ю. Чечикова. – Текст : электронный. – URL: <https://muzlife magazine.ru/kod-apokalipsisa-i-instinkt-lyubvi/> (дата обращения 12.09.2021).

112. Чечикова, Ю. Макабр и эротика у Лигети : Эрос в опере Дьёрдя Лигети «Великий Мертвиарх» / Ю. Чечикова. – Текст: непосредственный // Музыкальная жизнь: музыкальный критико-публицистический иллюстрированный журнал. – Москва. – 2019. – № 2. – С. 96–99.

113. *Чжэн, Сюйцзинь*. Бузони. Опера «Арлекин, или Окна» / Сюйцзинь Чжэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2019. – № 44. – С. 155–166.

114. *Чубаров, И. М.* Перевод как опыт нечувственных уподоблений. Причины неудач переводов «Задачи переводчика» Вальтера Беньямина на русский язык /И. М. Чубаров. – Текст : непосредственный // Логос. – 2011. – № 5–8 (84). – С. 237–252.

115. *Шапинская, Е. Н.* Парадокс об опере – 3. Опера в эпоху «Пост-культуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? /Е. Н. Шапинская. – Текст : электронный // Культура культуры. – 2016. – № 2 (10). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-3-opera-v-epohu-postkultury-transformatsiya-kulturnoy-formy-ili-smert-zhanra> (дата обращения: 22.03.2020).

116. *Шаховский, В. И., Волкова, П. С.* Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания / В. И. Шаховский, П. С. Волкова. – Текст : электронный // Мир лингвистики и коммуникации: Электронный научный журнал. – 2017. – № 50. – С. 138–163.

117. *Шестаков, В. П.* Жизнь на Агоне : культурологические идеи Николая Бахтина / В.П. Шестаков. – Текст : непосредственный //Культурологический журнал. – 2010. – № 1. – С. 1–5.

118. *Шоу, Б.* Назад к Мафусаилу / Б. Шоу. – Текст : электронный // LibreBook.me : [сайт]. – URL : https://librebook.me/back_to_methuselah__a_metabiological_pentateuch (дата обращения: 15.03.2022).

119. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность /О. Шпенглер. – Москва : Мысль, 1993. – 663 с. – Текст : непосредственный.

120. *Эккерман, И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его... / И. П. Эккерман. – Текст : электронный. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ekker-man-gete-poslednie-gody/1825.htm> (дата обращения: 18.02.2022).

121. *Элькан О. Б.* Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста / О. Б. Элькан. – Текст : непосредственный // Таврические студии: сб. науч. тр. – Симферополь : изд-во ООО «Антиква», 2017. – № 14. – С. 43–52.

122. *Элькан О. Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века : специальность 24.00.01 : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 24.00.01 – Теория и история культуры /Элькан Ольга Борисовна. – Симферополь, 2020. – 457 с. – Текст : непосредственный.

123. *Ямпольский, И. М.* Каприччо / И. М. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах ; главный редактор Ю. В. Келдыш. Том 2. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Стб. 710.

124. *Ambros, A. W.* Geschichte der Musik: Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt / A. W. Ambros. – Breslau : F. E. C. Leuckart, 1862. – 545 p. – Text : sofort.

125. *Beaumont, A.* Busoni the Composer / A. Beaumont. – Bloomington : Indiana University Press, 1985. – 408 p. – Text : immediate.

126. *Busoni, [D. M. B.] F.* Sketch of a New Esthetic of Music; translated from the German by Theodore Baker. / F. Busoni. – New York : G. Schirmer, 1911. – 45 p. – Text : sofort.

127. *Busoni, F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst / F. Busoni. – Leipzig: Insel-Verlag, 1916. – 48 s. – Text : sofort.

128. *Busoni, F. B.* Lettere sulla «Brautwahl» / F. B. Busoni. – Testo : elettronico // Die Brautwahl : [sito web]. – URL : <https://www.rondoni.ch/busoni/opere/brautwahl/jarnach.html> (дата обращения: 20.04.2022).

129. *Busoni, F.* Briefe an seine Frau / F. Busoni. – Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. – 404 s. –Text : sofort.

130. *Busoni, F.* Der mächtige Zauberer; Die Brautwahl: 2 Theaterdichtungen für Musik : Entwurf einer neuen: Aesthetik der Tonkunst / F. Busoni. – Triest : C. Schmidt & Co., 1907. – 119 p. – Text : sofort.

131. *Busoni, F.* Sarabande und Cortége. Zwei Studien zu „Doktor Faust“. Op. 51 : Partitur. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. – 64 p. – Musik (ikonisch) : direkt. – Text : sofort.

132. *Busoni, F.* Von der Einheit der Musik : von Dritteltonen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken : verstreute Aufzeichnungen : mit einem Verzeichnisse seiner Werke und 4 Handzeichnungen / F. Busoni. – Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. – 376 p. – Text : sofort.

133. *Busoni, F.* Doctor Faust / Ferruccio Busoni; Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach; Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. – Klavier (mit Gesang). – Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1926]. – 319 p. – Musik (ikonisch): direkt.

134. *Busoni, F.* Turandot suite, op. 41: full score / F. Busoni. – Music (sign). – Testo: electronic // IMSLP Petrucci Music Library: [website]. – URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP710502-PMLP58636-Busoni_Turandot_Suite_Score.pdf (дата обращения: 20.04.2022).

135. *Busoni, F.* Turandot: Eine chinesische Fabel nach Gozzi in zwei Akten / Ferruccio Busoni; Klavierauszug von Philipp Jarnach. – Klavier (mit Gesang). – Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1918]. – 149 p. – Musik (ikonisch): direkt. – Text : sofort.

136. *Busoni, F.* Arlecchino: Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge / Ferruccio Busoni. – Partitur. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1918]. – 193 p. – Musik (ikonisch): direkt.

137. *Busoni, F.* Die Brautwahl: Musikalisch-Fantastische Komödie nach E. T. A. Hoffmann's Erzählung / Ferruccio Busoni; Klavier-Auszug von Egon Petri. – Klavier (mit Gesang). – Berlin: „Harmonie“, [1914]. – 415 p. – Musik (ikonisch): direkt.

138. *Busoni, F. Selected Letters / F. Busoni; translated, edited and with an introduction by A. Beaumont. – New York: Columbia University Press, 1987. – 446 p. – Text : immediate.*
139. *Busoni, F. Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti / F. Busoni; édité par Fedele D'Amico; traduit par Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola et Fedele D'Amico. – Milan: Il Saggiatore, 1977. – Saggi di arte e di letteratura. Vol. 47. – 550 p. – Testo : immediato.*
140. *Carner, M. Giacomo Puccini. Biografia critica / Mosco Carner. – Milano: Il Saggiatore, 1981. – 576 p. – Testo : immediate.*
141. *Couling, D. Ferruccio Busoni : A Musical Ishmael / D. Couling. – Lanham, MD: Scarecrow Press, 2005. – 391 p. – Testo : immediato.*
142. *Cervantes, Miguel de. Entremeses / Cervantes Saavedra, Miguel de. – Madrid: Edimat Libros, 2005. – 160 p. – Texto: immediato.*
143. *Day, A. A Century of Recorded Music: Listening to Musical History / A. Day. – New Haven: Yale University Press, 2001. – 306 p. – Texto : immediato*
144. *Dent, E. J. Ferruccio Busoni: A Biography/ Edward J. Dent. – London: Eulenburg Books, 1974. – 367 p. Text : immediate.*
145. *Dent, E. Ferruccio Busoni. A Biography / Edward J. Dent. – London: Eulenburg Books, 1966. – 368 p. – Testo : immediate.*
146. *Edwards, P. György Ligeti's Le Grand Macabre: Postmodernism, Musico-Dramatic, Form and the Grotesque / P. Edwards. – Text : immediate //Ashgate Studies in Theory and Analysis of Music After 1900. Routledge; 1edition. August 29, 2016. – 166 p.*
147. *Feldhege, C. Ferruccio Busoni als Librettist / C. Feldhege. – Text : sofort //Wort und Musik : Salzburger akademische Beiträge (Vol. 29). – Anif-Salzburg: U. Müller-Speiser, 1996. – 244 p.*
148. *Franceschetti, E. L'Arlecchino di Busoni: maschere e memorie /E. Franceschetti. – Testo : electronic. – URL: <http://quinteparallele.net/2017/02-/22/arlecchino-busoni-maschere-e-memorie> (дата обращения: 14.09.2018).*

149. *Gatti, G. M.* The stage-works of Ferruccio Busoni / G. M. Gatti. – Testo : immediate // *The Musical Quarterly*. Vol. XX. Issue 3. 1 July 1934. Pp. 267–277.
150. *Hall, D.* The Early Recordings for the Welte-Mignon / D. Hall. – Testo : immediate // *Pianola Journal*. – 2005. – № 16. – P. 33–48.
151. *Kochubey, I. V.* Sundry / I. V. Kochubey. – Testo : immediate // Είως ἢ λυρα κλαζει... = While Lyre Sings... : Proceedings [...] / Scientific Editors B. P. Borisov, I. V. Kochubey. New York (The State of New York), &c. : s. n., 2013. P. 35–45. (ACA International Scientific Conferences Series / American Concert Alliance, LLC ; vol. XVIII).
152. *Kim, Mi-Jin.* Comparative Analysis of the Musical Distortion in Kaikhosru Sorabji's and Vladimir Horowitz's Piano Paraphrases Based on Bizet's Opera *Carmen* : Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts / approved: Jo. Banowetz, S. Harlos, A. Wodnicki, e. a.; University of North Texas. Denton (The State of Texas) : s. n., 2014. 38 p. – Testo : immediate.
153. *Klemperer, O.* Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen / O. Klemperer. – Zürich: AtlantisVerlag, 1960. – S. 47. – Text: sofort.
154. *Knyt, E. N.* “How I Compose”: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process / E. N. Knyt. – Testo : immediate. // *The Journal of Musicology*. University of California Press, 2010. Vol. 27. No. 2 (Spring). P. 224–264. doi:10.1525/jm.2010.27.2.224
155. *Knyt, E. N.* Ferruccio Busoni and the «Halfness» of Frederic Chopin / E. N. Knyt. – Testo : immediate // *The Journal of Musicology*. – 2017. – Vol. 34, no. 2: Spring. – P. 241–280.
156. *Knyt, E. N.* Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities / E. N. Knyt. – Stanford: Stanford University, 2010. – 623 p. – Testo : immediate.

157. *Knyt, E. N.* Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar / E. N. Knyt. – Testo : immediate // *Nineteenth-Century Music Review*. – 2020. – Vol. 17, issue 1: April. – P. 35–67.
158. *Levitz, T.* Teaching New Classicality: Ferruccio Busoni's Master Class In Composition / Tamara Levitz. – Bern: Peter Lang, 1996. – 336 p. – Testo: immediate.
159. *Niemann, W.* Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit / W. Niemann. – Berlin: Schuster&Loeffler, 1919. – 245 s. – Text : sofort.
160. *Raessler, D. M.* Ferruccio Busoni as Interpreter of Liszt / D. M. Raessler. – Testo : immediate // *Journal of the American Liszt society*. – 1981. – № 9. – P. 31–41.
161. *Rodoni, L.* Busoni's exil in Zürich / L. Rodoni. – Testo : electronic. –URL: <http://www.rodoni.ch/busoni/bolzano/exilengl.html#Anchor-46919> (дата обращения: 30.05.2020).
162. *Rubinstein, A.* Erinnerunger. Die frühen Janre. – Fr. am Main: Fischer Verlag, 1976. – 590 s. – Text : sofort.
163. *Schuh, W.* [Vortwort]. – Text : sofort. // *Busoni F. Briefe an seine Frau*. – Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. – S. VI–XXVI.
164. *Sitsky, L.* Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. – New York: Greenwood Press, 1986. – 409 p. – Text : sofort.
165. *Stuckenschmidt, H. H.* Guida all'Opera / H. H. Stuckenschmidt. – Testo: elettronico // *Die Brautwahl*: [sito web]. – Testo : electronic. – URL: <https://www.rodoni.ch/busoni/opere/brautwahl/stuckenschmidt.html> (дата обращения: 20.04.2022).
166. *Zocchi R.* Busoni and the Piano : Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Music / [provided by D. Cubbin] ; University of Tasmania. S. l. : s. n., 1986. – 107 p. – Testo : immediate

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Тусмана

Опера «Выбор невесты»

123

auf Frei - ers Fü - ßen, bes - ser aus ged-rückt: in
A - - - - - mors Ban - den!

Пример 2. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Тусмана

[Allegro precedente]

116

8 All - ver - ehr - lich-ster ge - hei - mer Rat!

Пример 3. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Тусмана

8 Be - mer - ken Sie doch wie der wur-di-ge Au-tor im sechs-tenKa-pi - tel,

Пример 4. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Тусмана

8 Tschin! bum! Tschin! bum! Da! auf ein - mal...

tonlos (gesprochen) (halb gesprochen)

Пример 5. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

[Andante]

8 Ich bau' auf mei - ne Lie - be! Ich bau' auf Lie - be'

Пример 6. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Бенша
Музыкальная характеристика Эдмунда

[Allegretto sostenuto (assai) e baroccamente]

(73)

Herr Tusmanhat ver-spielt. Mein Mittelweg ist gol - den.

Пример 7. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Бенша

Ich lieb' dich, er - gieb dich, Kä-fer-chen, Gold-kä-fer-chen!

Пример 8. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Манассии

Andante sostenuto in modo giudaico

p

Пример 9. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Восквинкеля

Et - was, das Kul-tur zu lan-ge hatt' ent-behrt.

Пример 10. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Музыкальная характеристика Восквинкля

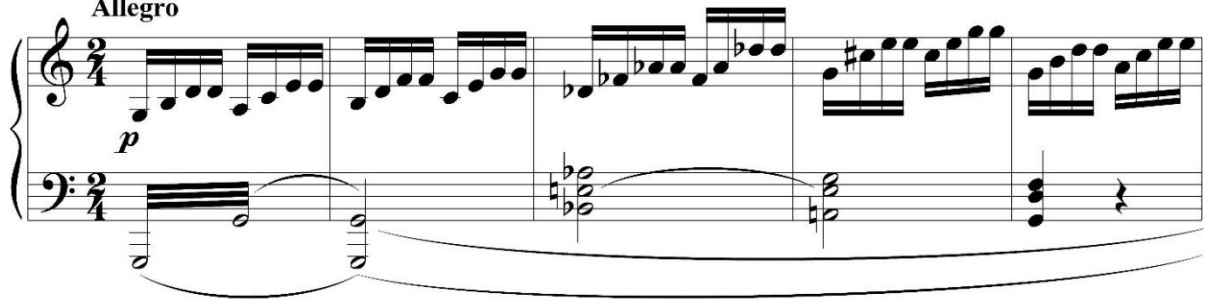
Un poco ritenuto



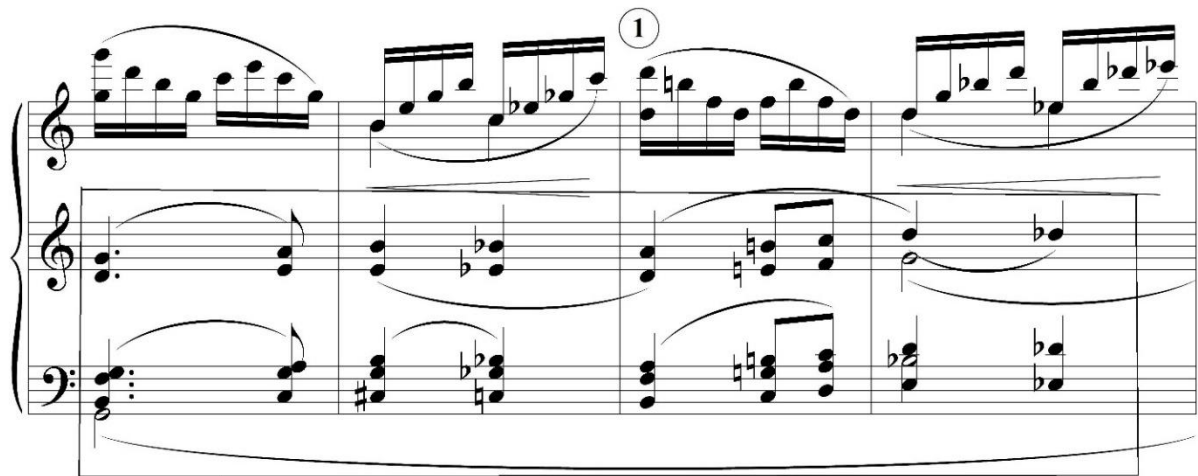
Zau - ber-spuk und Ro - man-tis-mus dul - det nich das auf - ge-klär - te

Пример 11. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Прелюдия

Allegro



Пример 12. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Прелюдия



Пример 13. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Прелюдия

Пример 14. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Трансформация итальянской арии в немецкую Lied

[Vivo]
Edmund

Schon ein - mal sah ich
Sie, mein Fräu - lein,

Пример 15. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Трансформация итальянской арии в немецкую Lied

Duett-Lied
Lässig und schwärmerisch, ein wenig schleppend (*intensamente amoroso*)
Albertine

43

Ein Flü - stern, Rau - schen, Klin - gen geht durch den

Пример 20. Ф. Бузони. «Выбор невесты».

Героический военный сигнал

[Alla Marcia, animato]

Пример 21. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Тема любви

Säng' ich es nach was lei - se solch stil - les Le - ben spricht,

so schien' aus mei - - - ner Wei - se das

Пример 22. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Пример атонального комплекса

Laßt der - glei-chen aus dem Spie - le,

ff

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, starting with a circled measure number '166'. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano part in bass clef. The piano accompaniment features a complex, atonal harmonic structure with various chromaticisms and dissonances. The vocal line is in German and includes a fermata over the first measure.

Пример 23. Ф. Бузони. «Выбор невесты». Пример сонорного комплекса

Detailed description: This musical score is for piano and is written in 4/4 time. It features a sonority complex in the right hand, consisting of four chords (triads) connected by a long slur. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with each group of four notes marked with a '6' (sextuplet). The key signature has one sharp (F#).

Пример 24. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Тема Арлекина

Опера «Арлекин»**Allegro molto**

f

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The melody is characterized by a mix of natural and sharp notes, creating a rhythmic and melodic motif typical of the Arlecchino character.

Пример 25. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Тема Судьбы

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in treble clef. The melody is more lyrical and flowing than the previous example, featuring a mix of natural and flat notes. It represents the 'Fate' theme from the opera.

Пример 26. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».
Тема театральных фанфар

Пример 27. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».
Тема варваров

Пример 28. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».
Наложение вокальной партии на тему Моцарта

Presto (13)

Пример 29. Ф. Бузони.

Сравнение тем из оперы «Арлекин» и финала Rondò arlecchinesco.

Ф. Бузони, опера "Арлекин"

29

La la

Ф. Бузони, Rondò arlecchinesco

42

La la

Timp.

Пример 30. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Аллюзия на грегорианский хорал Dies Irae

Ben moderato

32

Пример 31. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Тема из оперы Г. Доницетти «Дочь полка»

Lo stesso tempo

4

Пример 32. Ф. Бузони. Полонез из Sonatina ad usum infantis.

Polonaise (un poco cerimonico) Ф. Бузони. Sonatina ad usum infantis

Пример 33. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Использование приемов оперы-буффа

[Allegro molto]
Abbato

Matteo Die Bar - ba - ren?!

Dottoro Die Bar - ba - ten! ja, ja, ja,

Die Bar - ba - ren?!

Die Bar - ba - ren! Dei Bar - ba - ren, die Bar -

ja, die Bar - ba - ren! Die Bar - ba - ren! Die Bar - ba - ren, die Bar -

Die Bar - ba - ren! Die Bar - ba - ren, die Bar -

Пример 34. Ф. Бузони. Опера «Арлекин».

Использование приемов оперы-буффа

Allegro sostenuto

O Co-lom - bi-na, nach dir hab' ich die Fühl-hör-ner mei-ner Stim-me-bän-der aus-ge-

Пример 35. Ф. Бузони. Опера «Турнадот».

Мотив фанфар, основанный на тюркской мелодии

Опера «Турандот»

Sostenuto e gravemente (quasi $\text{♩} = \text{♩}$)

f *tr*

Пример 36. Ф. Бузони. Опера «Турнадот».

Мотив прибытия императора, основанная на тюркской мелодии

Piu sostenuto. (Viertel!)

p cresc.
Se - gen auf sein Haupt dem ed - len Kai - ser Al - to - um dem Wei - sen,
p cresc.
quasi f
p sub. cresc.
6

Пример 37. Сравнение турецкой мелодии в опере Ф. Бузони «Турандот»
и записью в книге А. Амброса

④ [Moderatamente. (Lässig und graziös)] Бузони. "Турандот"

mf pp mf

Запись Амброса

Пример 38. Ф. Бузони. Опера «Турандот».
Тема контрзагадки, основанная на индийской мелодии

⑧③

Der an dem Gip - fel sei - nes Glük - kes ge - langt,

dolce sotto voce

Пример 39. Фрагмент персидской мелодии, лежащей в основе темы Калафа

Пример 40. Китайская мелодия, лежащая в основе темы Турандот.

Tsi-Tschong

Пример 41. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Цитата из ирландской народной песни «Зеленые рукава»

Allegretto

La la la la la la la la la la la la la la la la la

Пример 42. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Использование остинатных узоров, основанных на пентатонике

Moderato quasi Andante

Barak, Barak, o dutük-kscher Al-ter, woll-test mich al-so

Пример 43. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Ритмически обращенный мотив вдоха

Doppio tempo (♩=♩)

23

Пример 44. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Ритмически обращенный мотив вдоха

Example 44 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *f* and features a melodic phrase with a long note and a breath mark. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with chords and arpeggiated figures.

Пример 45. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Преобразование материала из Turandot-Suite

Alla marcia. Allegro

Example 45 shows a musical score for a piano accompaniment. The tempo is marked *Alla marcia. Allegro* and the dynamic is *p*. The score consists of a treble and bass staff with chords and a rhythmic pattern.

Пример 46. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Мотив Калафа

Example 46 shows a musical score for a piano accompaniment. The score consists of a treble and bass staff with chords and a melodic line. The dynamic is marked *f*.

Пример 47. Сравнение «картины-характеристики» жестокости
в Turandot-Suite и опере «Турандот»

19 Бузони. Турандот-сюита

Бузони. Опера "Турандот"

Lie-bermöcht'ich gar auf einen Beir auf der Spit-ze stehn des Mar - kus - turm als in

Пример 48. Сравнение «картины-характеристики» страсти
в Turandot-Suite и опере «Турандот»

22 Бузони. Турандот-сюита

43 Бузони. Опера "Турандот"

Weh, and - rengleicht diesernicht; was be - rührt mich jän, so fremd und neu?

Пример 49. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

«Картина-характеристика» завуалированной красоты

(47)

Turandot

Kalaf Nein, es gli-chet die-ser and-ren nicht, selt-sam wirkt auf mich des
 Von Glück er-schim-mert ein Ge-sicht, mein

Пример 50. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

«Картина-характеристика» явной красоты

4 Corni

mf

4 Trombe, 3 Tromboni e Tuba

p

Пример 51. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Проведение темы Калафа

(69)

O Glanz! O Vi-si-on!

Пример 52. Сопоставление проведения темы
в Turandot-Suite и опере «Турандот»

Fl. Турандот-сюита

Vorsängerin опера "Турандот"

Chor

Пример 53. Ф. Бузони. Опера «Турандот».
Пример использования материала Turandot-Suite

[Allegro] (23)

Es pocht mein Herz in un - ge - wohn - tem

Пример 54. Ф. Бузони. Опера «Турандот».
Пример использования материала Turandot-Suite

(69)

Пример 55. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Трагические элементы характеристики Альтума

Quasi il doppio movimento, ma sempre sostenuto (12)

Пример 56. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Трагические элементы характеристики Альтума

Quasi Adagio

Kon - fut-se, dir hab' ich ge - schworen, du schaust mein Herz, es trägt das E - lend

Пример 57. Ф. Бузони. Опера «Турандот».

Трагические элементы характеристики Альтума

Sostenuto e grave (57)

Heim-li-che Kun-de kam mir zu. Von ho - her Her-kunft ist der

Пример 58. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Симфония. Сонорное звучание оркестра

Опера «Доктор Фауст»

[Sostenuto alla breve]

Пример 59. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Пролог I. Тема Clavis Astartis Magica

Cla - vis A - star - tis Ma - gi - ca

p

Пример 60. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Пролог I. Тема краковских студентов

Alla marcia sostenuto

pp

Пример 61. Ф. Бузони. Сравнение темы Второй сонатины
и темы краковских студентов (Пролог I).

Бузони. Опера "Доктор Фауст"

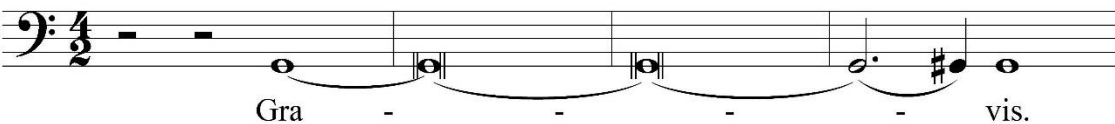


Бузони. Вторая сонатина



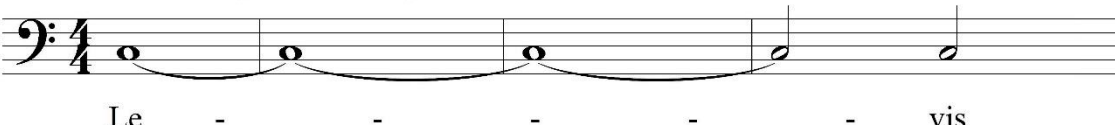
Пример 62. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Пролог II. Варьированный рефрен в Сцене называния имен духов

Sostenuto



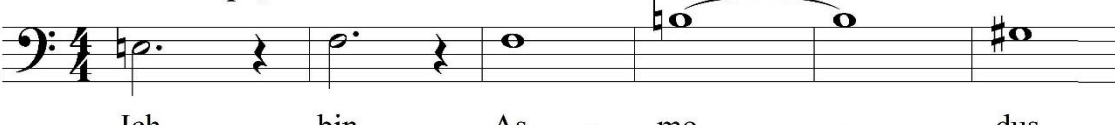
Gra - - - - - vis.

La stesso Tempo, ma tranquillo




Le - - - - - vis

Lo stesso tempo, ma in carattere sostenuto




Ich bin As - mo - - - - - dus

poco piu animato



Ich bin Furst Bel - ze-buth

Allegro deciso alla breve



Schau - e hier Me - ga - - - - - ros

Пример 63. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Пролог II. Варьированный рефрен в партии Мефистофеля

Allegro energico alla breve

8 Faust! Faust! Faust!

Пример 64. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Пролог II. Оstinатные элементы оркестровой партии

So sprich, du Er - ster, du trief-ster,

Пример 65. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Интермеццо. Мотивная ячейка темы рондо

4

ff *ff* *ff*

Пример 66. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первая картина. Алеаторическое звучание оркестра

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a circled Roman numeral 'II' above the treble staff. The music is characterized by complex, overlapping textures and frequent changes in harmony, typical of aleatoric music. The second system features dense chordal textures in the treble and a more rhythmic bass line. The third system shows a more melodic line in the treble and a complex, rhythmic bass line with many accidentals.

Пример 67. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первая картина. Тема появления Фауста

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It is marked 'in Carattere d'una Marcia' and begins with a circled number '31'. The score is in common time (C) and features a strong dynamic contrast between fortissimo (f) and pianissimo (pp). The bass line is highly rhythmic, consisting of repeated eighth-note patterns. The treble staff contains a melodic line with a long, expressive slur over several measures, including a dynamic shift from piano (p) to pianissimo (pp).

Пример 68. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первая картина. Элементы кукольного театра в партии Герцогини

Tempo di Valse sostenuto ♩ = 120

Ob je - ne Für - sten frü - hes - ter Zei - ten bes - se - ren An - stand

p

Пример 69. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первая картина. Выражение внутреннего голоса Герцогини

87 dolce con calore

Er ruft mich wie mit tau - send Stim - men,

V-no

p

Пример 70. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первая картина. Кульминация песни Герцогини

pp

Faust ich fol - ge Dir!

ppp

Пример 71. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Первое тематическое ядро Сарбанды (Пролог II)

Più sostenuto (44)

Wel - chem Wahn gab ich mich hin!

sotto voce *p*

Ar - beit, hei - len - de

dolce

Пример 72. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Второе тематическое ядро Сарбанды (Пролог II)

pp

Пример 73. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Вторая картина. Хор «Te Deum»

Risoluto, vivace

31 Chor der Katholiken. Erste Gruppe

Te De - um lau - da - mus. Te Do - mi-num

Chor der Katholiken. Zweite Gruppe

32

7 glo - ri - fi - ca - mus Te Do - mi-num glo

7 Te De - um lau - da - mus,

7

Detailed description: The score is for a choral setting of the Te Deum. It features two vocal groups and piano accompaniment. The first system shows the first group of the Catholic choir (Chor der Katholiken. Erste Gruppe) with lyrics 'Te De - um lau - da - mus. Te Do - mi-num'. The second system shows the second group (Chor der Katholiken. Zweite Gruppe) with a rest. The piano accompaniment is marked 'ff' and includes a complex rhythmic pattern. The third system shows the first group continuing with 'glo - ri - fi - ca - mus' and the second group with 'Te Do - mi-num glo'. The fourth system shows the first group with 'Te De - um lau - da - mus,'. The fifth system shows the piano accompaniment with a '7' above the staff.

Пример 74. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».
Вторая картина. Хоровая fuga

35

Dum pu - el - las a -

Dum pu - el - las,

Dum pu - el - las a -

Dum pu - el - las,

Protestanten (Erste Hälfte)

ff Ein' fes - te Burg — ist un -

ff do - ra - mus, dum pu - el - las a - do - ra - mus.

mf do - ra - mus, dum pu - el - las a - do - ra - mus.

mf do - ra - mus, dum pu - el - las a - do - ra - mus.

ff Ein' fes - te

ser Gott

ff

Пример 75. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Вторая картина. Сонорное звучание оркестра

74 *8va*

Пример 76. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Вторая картина. Преобразование темы судьбы

85 *p*

pp

Пример 77. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Последняя картина. Аллюзии Арлекина

Tempo del Ritornello
Stimme des Nachtwächters

Ihr Män - ner und Frau -

en, laßt euch sa - - - gen,

23

2

Пример 78. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Последняя картина. Хоровое фугато

Più mosso

8

Fu - gam, fu - gam, die Flucht, o weh, o weh,

Fu - gam, fu - gam, die Flucht, fu - gam, fu - gam, die

8

fu-gam, fu - gam, die Flucht, o weh, o weh, o weh, o weh, o weh, o weh, o weh!

fu - gam, die Flucht, fu - gam, die Flucht!

Flucht, fu - gam, die Flucht, fu - gam, die

Пример 79. Ф. Бузони. Опера «Доктор Фауст».

Последняя картина. Разрежение гармонии до диатонической фактуры

Andante alla breve (35)

Das Haus ist mir be - kannt,

The image shows a musical score for the opera 'Doctor Faustus' by Franz Liszt. The score is for the final scene, 'Das Haus ist mir bekannt'. The tempo is 'Andante alla breve'. The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef and the piano accompaniment is in the treble and bass clefs. The score is marked with a circled number 35. The piano accompaniment features a prominent bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. The vocal line is a simple melody with a few notes. The lyrics are 'Das Haus ist mir be - kannt,'.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Ф. БУЗОНИ ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ

М. Оппенгеймер. Портрет Ф. Бузони (1916)

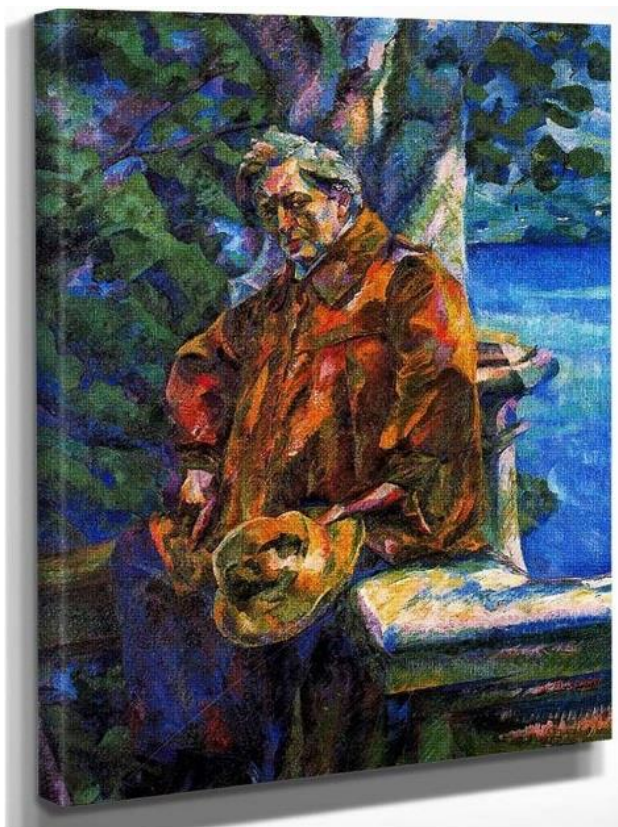


Рис. 2. У. Боччони. Портрет Ф. Бузони (1916)