

УДК 78.01:78.02:78.04.5:78.071

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-2>

Ольга ЗАТИНАЙКО

аспірантка кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-8634-3562

Бібліографічний опис статті: Затинайко, О. (2024). Опера естетика Ф. Бузони: пошук власної моделі мистецького синтезу. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 11–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-2>

ОПЕРНА ЕСТЕТИКА Ф. БУЗОНИ: ПОШУК ВЛАСНОЇ МОДЕЛІ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ

Мета роботи – дослідження пошуків нової моделі мистецького синтезу в оперній творчості одного з найяскравіших представників європейського музичного театру кінця XIX – початку XX століття Ферруччо Бузони у процесі формування його музично-естетичної концепції.

Методологія дослідження спирається на аналіз контексту творчості митця, історичних умов музичного мистецтва названого періоду, на герменевтичний метод та структурно-семантичний аналіз тексту.

Наукова новизна полягає у розгляді опер Ф. Бузони з точки зору реалізації у художніх текстах його естетичних настанов таких прийомів, як подвійне кодування, паралельна проекція, цитування, іронія, пародія тощо.

Висновки. Оперні композитора, піаніста, диригента, музичного педагога, лібретиста та есеїста Ферруччо Бузони займають важливе місце в музичному мистецтві XX століття. Його естетичні погляди та творчість вплинули на формування неокласицизму, для якого характерно поєднання класичних норм формотворення з новітніми засобами музичної мови. У своїй виконавській та фортепіанній творчості Ф. Бузони став одним з найближчих попередників неокласицизму. В статті йдеться про те, що роздуми Ф. Бузони над ідеальною моделлю опери зафіксовані у таких його теоретичних працях, як «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», «Сутність і єдність музики» і втілені в його творчості в таких операх як «Вибір нареченої», «Арлекіно, або Вікна», «Турандот, китайська казка» та в незавершеній опері-містерії «Доктор Фауст». Наголошено, що образи головних героїв його опер можна вважати зразками метафоричного втілення ідей композитора, а їх сюжетний розвиток виявляє риси двошаровості – одночасного існування очевидного і загальнодоступного коду, а також прихованого інтелектуального плану.

Осмислено, що модель ідеальної опери Ф. Бузони включає у себе ряд положень, серед яких найбільш значимими є особливе ставлення до ролі і значення театру, тому сюжет опери повинний мати глибокий зміст та високу мораль; сюжет опери має бути незвичним, із сакральним змістом, який здатний підносити суспільство над буденністю життя; номерна структура старої італійської опери є зразком правильного балансу видовищності, поезії та музики. Естетичним ідеалом композитора є «Музична божественна комедія», в якій музика отримує новий простір для власного розвитку, вступаючи у взаємодію з іншими видами мистецтв у такому складному синтетичному жанрі, як опера.

Ключові слова: Ф. Бузони, опера, музично-естетична концепція, подвійне кодування, паралельна проекція.

Olha ZATYNAIKO

Postgraduate Student at the Department of World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3 / 11, Architect Gorodetsky St, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0001-8634-3562

To cite this article: Zatynaiko, O. (2024). Opera estetyka F. Buzoni: poshuk vlasnoi modeli mystetskoho syntezu [Opera aesthetics of F. Busoni: search for your own model of artistic synthesis]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 11–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-2>

OPERA AESTHETICS OF F. BUSONI: SEARCH FOR YOUR OWN MODEL OF ARTISTIC SYNTHESIS

The abstract. The article reviews the search for a new model of artistic synthesis in the operas of one of the brightest representatives of the European musical theatre of the late XIX - early XX century Ferruccio Busoni in the process of forming his musical and aesthetic concept.

The research methodology is based on the analysis of the context of the artist's work, the historical conditions of the musical art of this period, the hermeneutic method, structural and semantic analysis of the text.

The scientific novelty consists in the study of F. Busoni's operas in the context of the implementation in his texts of his aesthetic instructions of such techniques as double coding, parallel projection, quotation, irony, parody, etc.

Conclusions. *The operas of the composer, pianist, conductor, music teacher, librettist and essayist Ferruccio Busoni are of great importance for the musical art of the 20th century. His aesthetic views and creativity influenced the formation of neoclassicism, which is characterized by a combination of classical norms of form formation with the latest means of musical language. In his performance and piano work, F. Busoni became one of the closest predecessors of neoclassicism. The article states that F. Busoni's reflections on the ideal model of opera are recorded in his theoretical works such as «Sketch of the New Aesthetics of Musical Art», «The Essence and Unity of Music» and embodied in his works in such operas as «The Bride's Choice», «Harlequin, or Windows», «Turandot, a Chinese fairy tale» and in the unfinished mystery opera «Doctor Faust». It is emphasized that the images of the main characters of his operas can be considered examples of the metaphorical embodiment of the composer's ideas, and their plot development reveals features of two layers – the simultaneous existence of an obvious and publicly accessible code, as well as a hidden intellectual plan.*

It is understood that the model of the ideal opera by F. Busoni includes a number of theses, among which the most significant is a special attitude to the role and significance of the theater; therefore the plot of the opera must have a deep meaning and a high morality; the plot of the opera must be unusual, with a sacred meaning that can elevate society above the mundaneness of life; the number structure of the old Italian opera is a model of the right balance of spectacle, poetry and music. The composer's aesthetic ideal is «Musical Divine Comedy», in which music receives a new space for its own development, entering into interaction with other types of art in such a complex synthetic genre as opera.

Key words: *F. Busoni, opera, musical and aesthetic concept, double coding, parallel projection.*

Актуальність теми дослідження. Музично-театральне мистецтво – це феномен духовної культури, синтетична природа якого постає як наймогутніший засіб виховання, відіграє особливу роль у формуванні світогляду та розвитку емоційного світу особистості. Одна з важливих властивостей театру полягає в тому, що абстрактні ідеї та складні концепції сконцентровані у художніх образах, які завдяки синтезу музики, літератури, драматургії, акторської майстерності, хореографії, а також архітектури, живопису та скульптури, «оживають» на сцені, стираючи кордони між уявним та реальним, й створюють свій особливий духовний простір. Тому, незважаючи на поширення кіно, телебачення та інтернету, театр залишається елітарним видом мистецтва і навіть знаходить нові форми свого існування у інноваційних театральних online-проектах. А отже аналіз одного з провідних музично-театральних жанрів – опери, її історії та естетики є завжди актуальним.

Мета дослідження – розглянути модель мистецького синтезу в оперній творчості Ферруччо Бузоні (1866–1924) – італійського митця, який поєднує у собі дві яскраві творчі іпостасі: композитора та виконавця-віртуоза. В своєму оперному доробку він поглибив зміст традиційних жанрів комедії дель арте та опери-буффа, наповнивши їх додатковим смисловим планом, що розкриває його філософські погляди на музику. Концепція юної класичності дозволила композитору охопити найрізноманітніші стилі навіть у межах одного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивченню постаті Ф. Бузоні в Україні майже не приділялося значної уваги, тим не менш можна навести як приклад такі публікації як «Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха» А. П. Грищенко (Hryshchenko, 2015), «Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності» Д. А. Гульцової (Hultsova, 2020). Проте акцент цих статей зосереджений на педагогічній та редакторській діяльності Ф. Бузоні. Деякі питання, пов'язані із власною творчістю композитора[^] були розглянуті у дисертації Цзен Тао «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» (Tsen, 2016) та статті Лі Дзін «Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття» у контексті вивчення східної тематики в творчості європейських композиторів (Li, 2002).

Питання творчої спадщини Ф. Бузоні досі не отримало широкого науково-теоретичного осмислення та узагальнення в українській музикознавчій літературі: це стосується і його композиторської творчості, й ідей композитора, зафіксованих у його музично-естетичних працях, в чому і полягає **наукова новизна** даної статті.

Надзвичайно важливими є спроби дослідити спадщину композитора крізь призму його оперної естетики. В статті висловлена гіпотеза, що деякі персонажі опер композитора є своєрідною персоніфікацією його естетичних ідей,

а ключові моменти опери іноді можна охарактеризувати й як своєрідну авторську шараду, яку належить розгадати глядачеві.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Ферруччо Бузоні – композитора, піаніста, диригента, музичного педагога, а також лібретиста та есеїста займає особливе місце в музичному мистецтві ХХ століття. Його творчість звичайно пов'язують з витоками формування неокласицизму, представники якого вважали за необхідне відійти від крайнощів пізнього романтизму, використовували стилістичні риси музики ранньокласичного і докласичного періоду та прагнули поєднати класичні норми формотворення з новітніми засобами музичної мови. Ф. Бузоні у своїй виконавській та фортепіанній творчості став одним з найближчих попередників неокласицизму.

Ідея синтезу мистецтв була особливо актуальною для цього періоду. Можна пригадати концепцію «*Gesamtkunstwerk*», яку розробляв Р. Вагнер, прагнення до ідеалу «світової гармонії» поетів-символістів, відображене через синтез звуку, кольору і слова, що свідчить про те, наскільки сильно митці того часу біли переконані у здатності мистецтва перетворювати саме життя. На думку деяких з них, естетичний вплив мав сприяти духовному очищенню, в цьому вбачали головну мету мистецтва переломної доби, яке пройшло під знаком очікування змін, передчуттів катастрофи і бажання знайти опору, щоб встояти в тому вихорі, який зносить все звичне і традиційне, що лише здавалося непорушним.

Ферруччо Бузоні у своїх естетичних працях «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», «Сутність і єдність музики» окреслив власну модель ідеальної опери і визначив декілька напрямків реалізації задуму створення опери, серед яких найбільш важливими стали декілька ідей. Розглянемо їх детальніше.

На переконання Ф. Бузоні, саме опері належить в майбутньому стати найбільш універсальною формою театральної музики (Busoni, 1922, р. 314–315), оскільки музика сама по собі як умовне мистецтво не може описувати зовнішні, видимі події, проте вступаючи у взаємодію з іншими видами мистецтв у такому синтетичному жанрі, як опера, отримує зорове втілення сюжету й новий простір для власного розвитку.

Очевидно, що йдеться про те, наскільки велике значення має інтеграція візуальних елементів в музику опери, завдяки таким її засобам як сценографія, хореографія, костюми, реквізит або декорації, освітлення, тощо. Всі ці візуальні елементи виступають як символи, що можуть бути носіями додаткових ідей, а значить можуть надавати музиці нових інтерпретаційних вимірів, поглиблюючи розуміння аудиторією її емоційного чи оповідального змісту. Це створює особливу багатовимірність сприйняття і посилює емоційний вплив музичної партитури на глядача.

Митець підкреслював, що велике значення театру полягає у тому, що саме в оперному жанрі у більшій мірі, ніж в інших видах мистецтв, безпосередньо відтворюється саме життя, дія, що відбувається «тут і зараз».

Дійсно, опера має особливу здатність передавати живу реальність моменту і емоційний стан людей завдяки поєднанню в цьому жанрі різних елементів мистецтва. Музика підсилює і збагачує емоції оперних виконавців, а завдяки сценічній дії вони стають більш конкретними і реалістичними: на сцені опера кожного разу наче «оживає» в реальному часі перед глядачами, оскільки кожен виступ є унікальним і має особливий момент неповторності цього конкретного live-виконання з його тонкими інтерпретаційними нюансами. Високий рівень акторської гри допомагає глибше відчутти момент дії і внутрішній стан персонажів може навіть створювати відчуття безпосередньої реальності для глядачів, глибокого «занурення» до сюжету оперного шедевру. Подібні вдалі постановки надовго запам'ятовуються музикантами та глядацькою аудиторією.

Таким чином, опера – це унікальний музичний жанр, в якому існує можливість втілити миттєвий і живий досвід через злиття різних видів мистецтва, що робить її потужним способом відображення «тут і зараз».

Вибір сюжету. Однією з найважливіших умов для створення опери Ф. Бузоні називав правильний вибір сюжету, який має бути незвичним, із сакральним, напіврелігійним змістом, має підносити над буденністю життя, а не дублювати його на сцені, як це робили італійські веристи (Busoni, 1922, р. 189). Критику на адресу композиторів-веристів, які надавали перевагу сильним, часто перебільшеним пристрастям і буденним кримінальним історіям,

Ф. Бузоні вклав у вуста Міністра Панталоне у 2-й картині 1-го акту опери «Турандот»¹: «У нас в Італії, Ваша Величносте, всякий приходить у захват, коли в театрі справа доходить до вбивства і смертельного удару, але я вважаю, що це свідчить про жахливий несмак»² (Busoni, 1918, p. 38).

Оперна вистава має не просто відтворювати на сцені повсякденний досвід, з яким публіка стикається кожного дня, а навпаки – давати новий ідеал, до якого потрібно прагнути. Отже, мета оперного композитора полягає в тому, щоб підняти досвід аудиторії над рутиною та буденністю, уникнути реалізму в повсякденному сенсі і натомість прагнути до створення такої вистави, що пропонує нові виміри або роздуми над більшими екзистенційними чи філософськими проблемами.

Ф. Бузоні наголошує, що в оперних сюжетах повинні відтворюватися неймовірні, неможливі події: «Проспіване слово на сцені завжди залишиться умовністю і перешкодою для всякого правдивого впливу. Щоб із честю вийти з цього конфліктного становища, необхідна драматична дія, в якій персонажі здійснюють вчинки зі співом, з самого початку засновувати на неймовірному, неправдоподібному, недостовірному, так, щоб одна неможливість обґрунтувала іншу, і, таким чином, обидві ставали можливими і прийнятними»³ (Busoni, 1922, p. 189).

«Музична божественна комедія» – таким є естетичний ідеал композитора в оперному жанрі. У сакральних сюжетах часто порушуються універсальні питання фундаментальних людських проблем, забезпечуючи більш значущий і рефлексивний досвід, який допомагає у перетворенні публіки, позитивно впливаючи на поведінку глядачів завдяки тому, що спонукає до роздумів про високі моральні цінності і навіть може виступати каталізатором змін

у суспільстві. Таким чином, правильний вибір сюжету, дозволяє наблизити майбутній оперний твір до рівня шедевра за масштабом ідейного задуму.

В пошуках сюжету для опери Ф. Бузоні радить не намагатися підлаштовуватись під смаки пересічних слухачів, слідкуючи за модою. Дійсно, кожній творчій людині важливо зберігати свою творчу індивідуальність, шукати нові ідеї, які можуть не відповідати традиційним стандартам масової популярності та не бути комерційно вигідними або популярними серед широкої аудиторії, проте будуть досліджувати більш важливі соціальні чи моральні питання, сприяти серйозному обговоренню і розумінню складних тем. Експериментування у творчості у пошуках створення унікального і новаторського контенту може мати значний вплив на виховання публіки.

Італійський композитор також наголошує на тому, що повинен бути обраним правильний баланс видовищності, поезії та музики, який краще витриманий у номерній структурі старої італійської опери, ніж у вагнерівській «безкінечній мелодії». Йдеться про те, що музика Вагнера звучить без явних пауз і розділів, створює враження безперервного музичного розвитку, що підтримує драматичний розвиток, але може ускладнювати виокремлення конкретних драматичних або музичних моментів, а отже має менш чітку структурування музичних і драматичних моментів, що робить її сприйняття набагато складнішим, а окремі аспекти – менш визначеними та помітними. Структура традиційної італійської опери дозволяє чітко розмежувати різні аспекти оперного мистецтва – від драматичної дії до музичного вираження, що дозволяє досягати збалансованого поєднання видовищності, поезії та музики, тому у своїй творчості композитор намагається дотримуватися саме номерної структури.

Кількісно невелика, однак вагома з точки зору виражених в ній тенденцій і авторської позиції, оперна творчість Ф. Бузоні включає такі твори як «Вибір нареченої», «Арлекіно, або Вікна», «Турандот, китайська казка», незавершену оперу-містерію «Доктор Фауст».

Ключову роль у передачі філософських та метафізичних тем в операх композитора відіграє *символізм*: «наш малий світ відбивається у ще меншому, правда життя прагне бути втіле-

¹ Тут і надалі переклад українською мовою цитат з лібрето авторки статті.

² Pantalone: Bei uns, in Italien, Majestät, da ist jedermann entzückt, wenn's auf dem Theater mit Mord und Totschlag zugeht. Aber ich sehe ein, daß es von grausigem Geschmack zeugt. (нім).

«З приводу «Арлекіно» (франц.)

³ «Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: auf diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in weldier die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche, gestellt sein müssen; auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden» (нім).

ною в імітації»,⁴ – проголошує Арлекіно у Пролозі до однойменного твору (Busoni, 1917, р. 1). Тим самим Ф. Бузоні вустами свого героя акцентує на тому, що сюжет потрібно сприймати не лише буквально, а завжди намагатись розкрити той прихований підтекст, який мав на увазі композитор.

Для того, щоб його розгадати, потрібно уважно вивчати текст опери, в якому використовуються різноманітні символічні або музичні підказки для додавання глибшого сенсу до оперної нарративної структури. Додатковий рівень значення або інтерпретації з метою втілення прихованих ідей чи тем для уважного спостерігача, створюється за допомогою алюзій, цитування, стилізації, іронії, пародії та інших прийомів. Лише при ретельному аналізі можна помітити приховані натяки на музичні терміни чи прізвиська митців, символічні образи або архетипи, об'єкти чи ситуації, що мають спеціальне значення в культурному контексті, а також музичні елементи – такі як лейтмотиви чи цитати з відомих опер інших композиторів. Конфлікти, діалоги та міжособистісні відносини персонажів теж можуть мати багатозначні значення, що розкриваються в залежності від контексту або змінюються впродовж опери.

Аналіз прихованого підтексту включає різноманітні інтерпретаційні стратегії, такі як семіотичний аналіз (дослідження знаків і символів), контекстуальний аналіз (вивчення культурних і історичних умов) та біографічний аналіз (дослідження життєвого шляху композитора). Подібні прийоми у створенні подвійного кодування змісту слугують для збагачення сюжету, надаючи йому багатозначності та складності, що дозволяє створити більше простору для інтерпретацій і критичного аналізу, а також підвищує естетичний і культурний вплив опери на глядачів.

Ф. Бузоні намагався представити в своїй оперній творчості маніфест власних естетичних поглядів за допомогою складної системи алюзій, натяків на образи відомих композиторів тощо. Одним з важливих прийомів, за допомогою якого він намагався дати підказки до прихованого змісту опери є так звані «*schlagwort*», тобто «ключові слова», «символ», які він використовував в тексті для позначення важ-

ливої для нього ідеї. «Ключові слова» можуть бути як словесними, так і зоровими (це може бути й особливий костюм чи манера поведінки, декорації).

Як приклад можна навести оперу Ф. Бузоні «Доктор Фауст» (Busoni, 1926), в якій головний герой отримує від загадкових посланців книги з дивною назвою, що натякає на музичне мистецтво: «*Clavis*» перекладається з латини як «ключ», знак лінійної нотації, «*Astartis*» – це не тільки ім'я богині любові і влади, але і алюзія на латинське слово «*ars, artis*», тобто «ремесло, заняття; мистецтво, наука». Нарешті «*Magica*» подібна до слова «музика» і підкреслює її виняткові властивості. Отже, назву чарівної книги «*Clavis Astartis Magica*», можна зрозуміти не тільки дослівно («Ключ магії Астарти»), а і як «Ключ від музичного мистецтва». Об'єднавши обидва смислові нашарування, можна дійти до висновку, що це кореспондує зі ставленням Ф. Бузоні до композиторів як до пророків, місія яких – відтворювати божественну суть музики⁵.

Алюзійними натяками можна вважати й власні імена оперних героїв. Так, в опері «Арлекіно» кравець Сір Матео дель Карто носить ім'я автора першого канонічного Євангелія («Благої звістки») «Маттео» (Матфій, «дарований Богом») та прізвисько видатного старовинного майстра Високого Відродження, італійського художника Андреа дель Карто, перу якого належить, зокрема, п'ять фресок у церкві Сантіссіма-Аннунціата у Флоренції, а також картина «*L'Annunciazione di San Gallo*»⁶.

Саме це ім'я – Аннунціата (лат. *Annuntiatio* – «благовіщення») має й дружина Маттео у опері. Смисловий ряд її імені неоднозначний – він може бути як алюзією до слова «цитата» (в опері багато іронічних натяків-відсилок до творчості інших композиторів: зокрема, це цитата «Арії з шампанським» з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», тема з опери Вагнера «Лоенгрін» тощо), так і асоціацією до власного терміну композитора «*junger Klassizität*»⁷. Ця здогадка видається слушною з огляду на той факт, що в тексті опери підкреслюється, що персонаж є *юною*

⁵ У книзі «*Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität*» (Busoni, 1922, р. 349) він згадує висловлювання Бернарда Шоу: «Від Моцарта я дізнався як серйозні речі передавати в розважальній формі».

⁶ «Благовіщення Сан-Галло», датується приблизно 1513–1514 роками.

⁷ «юний класицизм» (нім.).

⁴ «So spiegelt sich die kleine Welt im kleinen, was lebend wahr, will nachgeahmt erscheinen» (нім.).

жінкою («молода Аннунціата» німецькою звучить як *«junge Annunziata»* і є подібним за звучанням до *«junger Klassizität»*).

Можна зробити припущення, що ці персонажі є своєрідним художнім втіленням ідей Ф. Бузоні, проголошених композитором у відкритому листі до П. Беккера⁸: «Під новим класицизмом я розумію розвиток, відбір та використання всіх досягнень минулого досвіду та втілення їх у тверду та витончену форму»⁹.

Ймовірно, працюючи над образом видатного майстра старої школи Сіра Маттео дель Сартро, Ф. Бузоні черпав натхнення у творчості Й. С. Баха, одним з найбільших і найзначніших шедеврів якого є «Пасіони за Матвієм». У другій частині Арлекіно, який з'являється в одязі військового капітана, переконує сіра Маттео – уособлення образу майстрів-поліфоністів старої школи – відправитись на боротьбу із «варварами». Це можна зрозуміти і як тонкий натяк на Ріхарда Вагнера. Його погляди на мистецтво мали багато прихильників і набули великого резонансу у Європі того періоду, проте негативні налаштовані критики охрестили німецького реформатора «варваром, що не здатний розуміти Моцарта», після того як він у квітні 1843 продиригував оперою «Дон Жуан» на сцені королівського саксонського театру у Дрездені. Хоча Ф. Бузоні називав Р. Вагнера німецьким велетнем і визнав його майстерне володіння оркестровкою, він вважав, що проблематика його творчості не така широкомасштабна, як бетховенська. Підвищений драматизм вагнерівської музики, а також нещадна експлуатація граничних регістрів теситури голосів, суперечили поглядам Ф. Бузоні на природу музики.

Далекими від бузонівського ідеалу були також ідеї композиторів-експресіоністів, що бунтували проти традиційного погляду на мистецтво. Ф. Бузоні був добре знайомий з ними – зокрема, листувався з одним з найвпливовіших композиторів початку ХХ-го століття Арнольдом Шенбергом, а у 1913 році навіть влаштував у своїй власній квартирі приватну виставу його мелодрами для голосу і ансамблю «Місяч-

ний П'єро» (Golan, 2009), головним героєм якого є ще одна традиційна маска з *commedia dell'arte* – меланхолійний суперник Арлекіна. Однак показовими можна вважати слова бузонівського кравця Маттео про *«le dolenti note»* («хворобливі ноти»). Вони є цитатою з «Божественної комедії» Данте, але водночас така репліка викликає паралелі з новими прийомами у вокальних творах авангардної музики початку ХХ століття, такими, як *sprechstimme*, *sprechgesang*, шепіт, стогін та крик.

В опері Ф. Бузоні розмовна роль Арлекіно доручена драматичному актору, що виконує досить складні акробатичні трюки. Вона є своєрідною маскою в масці, за якою вгадується автопортрет Ф. Бузоні. Композитор неодноразово використовує *прийом паралельної проєкції*: відображення малого у великому, макрокосмосу – в мікркосмі, своєрідного стрибку між світами, тобто сюжетними мотивами художньої літератури і їхнім символічним відбитком у сценічних ситуаціях.

Можна пригадати, як у комічній сцені 1-ї картини книга Данте, яку читає Маттео, виявляється пародійно-дзеркальним відображенням любовної сцени за участю Арлекіно та дружини Маттео: «Приголомшливе місце!» вигукує кравець. І далі: *«la bocca mi bacio tutto tremante»*¹⁰ – читає він у книзі, і в цей самий час Арлекіно цілує Аннунціату. «Галеотто книгу написав!... Символ! Знамення! Ах! Символ неясний, ти – справжній Галеотто, що наприкінці життя закінчиш в Пеклі! Так! Так! Ось!», – промовляє кравець, стукаючи пальцем по книзі. Цим порівнянням він об'єднує іпостасі Арлекіно як автора («ти – справжній Галеотто») та як персонажа (Паоло, який потрапив у Пекло). Арлекіно, стоячи біля вікна, затискає рот, щоб не розсміятися вголос, мабуть, не стільки тому, що насміхається над обдуреним чоловіком, а й тому, що він як персоніфікація композитора помічає комічний паралелізм, парадоксальний дзеркальний коридор: автор книг про музику (Ф. Бузоні) – також і автор опери, персонаж якої (Маттео) читає книгу, герої якої є віддзеркаленням героїв твору. Після того, як Маттео знову, ніби заклинання, повторює *«Galeotto fu' l libro»*¹¹, Арлекіно виглядає з вікна, робить стрибок на сцену і зачинає книгу перед кравцем. Це можна вважати алегоричним відображенням того, як оживають ідеї, коли потрапляють зі сторінок естетичних праць композитора у сценічну реальність.

¹⁰ «Коли я цілуюся, тремтять мої уста» (італ.)

¹¹ «Галеотто книгу видав» (італ.)

⁸ 7 лютого 1920 року Ф. Бузоні опублікував у «Франкфуртській газеті» відкритий особистий лист до П. Беккера. В ньому він вперше сформулював ідею *«junger Klassizität»*. Це послання було потім надруковано у присвяченому Бузоні випуску журналу *«Der Anbruch»* у 1921 році, а також увійшло до збірки його статей «Про єдність музики» (Busoni, 1922, p. 275).

⁹ «Unter einer «jungen Klassizität» verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenscasten vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen» (нім.).

Німецький театрознавець Рудольф Мюнц у книзі «Театральність і театр. Про історіографію театральності» у есе «Принцип Арлекіна» описує цього героя як «генія життя» і прослідковує вплив його образу на стабільність світопорядку завдяки неспокійним стрибкам між рівнями, ролями та протилежними полюсами. «Арлекін може грати з усім: з вигадкою і реальністю, з добром і злом, з правильним і неправильним, з небом і пеклом. Завдяки цій грі він створює простори та відкриває двері, що сприяють творчості та утопіям. Він господар безмежних змін і сміху. Він є натхненником космосу і зберігає в живих творчу силу» (Münz, 1998, р. 60–63). Подібна багаторівневість характерна й для музичної тканини опери Ф. Бузоні, строкатої, наче одяг головного героя: *bel canto* співвіснує разом з декламацією, речитативом і маріонетковою музикою.

В руслі естетичних настанов Ф. Бузоні його звернення до традицій італійського комедійного жанру є цілком зрозумілим. Композитор в цілому дотримувався канону вистави комедії *dell'arte*. Дія «Арлекіно» відбувається приблизно в середині XVIII століття протягом одного вечора. На декораціях зображений будинок сіра Маттео та перехрестя вулиць італійського міста Бергамо, з яким пов'язаний образ головного героя. Збережені й інші основні традиційні персонажі північного (венеціанського) квартету масок; двічі представлені в опері класичний трикутник Коломбіна – Арлекіно – та невдачливий суперник (Арлекіно – Аннунціата – кравець Маттео дель Сарто; Арлекіно – Коломбіна – Кавалер Леандро). Вистава закінчується парадом за участю всіх акторів: на сцені з'являється Леандро з Коломбіною, Доктор і Абат, а також Аннунціата під ручку з Арлекіно, який зупиняється посередині сцени і знімає маску. Подолавши усі перешкоди щасливі закохані танцюють разом з усіма і непомітно залишають сцену.

Разом з тим Ф. Бузоні виступає і як новатор, викриваючи відверту банальність старих, віджилих форм традиційної італійської опери. Зокрема, у лібрето є важливі ремарки композитора щодо залицяльника дружини Арлекіно Леандро. Це образ-пародія на типові любовні арії посереднього оперного співака, для якого на першому плані завжди віртуозні прийоми власної вокальної техніки, а не глибоке розуміння своєї ролі. Вокальна партія Леандро складається з різномірних елементів: тут і ніжна серенада із зітханнями під акомпане-

мент акордів арпеджіато, що зображають гру на лютні (романс «*Mit dem Schwerte, mit der Laute, zieht des Wegs der Trovador*»), і рішуча клятва у вічному коханні, і пристрасна арієта на честь Венери. Героїчні інтонації його «арії помсти» («*Control'empio traditore la vendetta compierò*») звучать на фоні пародійної алузії-теми з опери Вагнера «Лоенгрін» в оркестрі (тремоло струнних, акорди духових інструментів та іронічно-урочисті фанфари) і втілюють готовність захищати честь Прекрасної Дами. Двобій між Леандро та Арлекіно завершується перемогою останнього, символізуючи тріумф нової естетичної теорії, вільної від надмірної емоційної збудженості, шаблонів оперної мелодики, відсталості та рутини традиційної опери.

Алегоричне втілення філософських поглядів композитора можна знайти і у трьох загадках Турандот з однойменної опери, які він придумав самостійно. У загадці про людський розум композитор вустами головної героїні розкриває подвійну природу останнього¹² та характеризує його як божественну силу, завдяки якій людина досягає вершин духу¹³. Друга загадка про звичай дає уявлення про те, як миттєво все змінюється¹⁴. Водночас відповідь Калафа¹⁵ співзвучна ідеям Ф. Бузоні про форму, що швидко застаріває, в той час як дух і людські почуття залишаються незмінними. Третя загадка дає визначення мистецтва, в якому підкреслюється його часовий вимір¹⁶ та висловлюються роздуми композитора про високу місію людини-генія. У відповіді Калафа¹⁷ відчувається сум, викликаний складним становищем тих, хто прагне відкривати перспективи майбутнього та переваги нового у мистецтві, але залишився не до кінця зрозумілим сучасниками. Водночас композитор підкреслює тут божественну сутність мистецтва, його високе небесне походження, оскільки метою мистецтва є розвиток і вдосконалення людської душі.

¹² «Копастесь в минулому, спрямоване в майбутнє, перебуває в звичному, надихається новим, що осмислене, і здійснюється зухвало, здоровому прихильне, але болісно-пихате?».

¹³ «Плазує по землі, злітає в небо, блукає в темряві, осяює світлом».

¹⁴ «Все постійно і постійно змінюється, сьогодні наказано – завтра заборонено, хвалиш тут – караш там, спочатку наслідуєш – потім насміхаєшся».

¹⁵ «Що змінюється і що постійно, мертво як поняття, і жваво в побуті».

¹⁶ «...Споконвіку вітер квітку чарівну високо гойдає, дотягнута мало хто може, та всіх вона манить. Одиниці посвячених обраних можуть наблизитись... А всі інші здивовано спостерігають... Що ж так прекрасно?».

¹⁷ «Лише мало хто в змозі почути, зрозуміти, побачити й серцем відчутти, цей цілунок небесний землі Божества в знак прихильності в дар принесли... це мистецтво!».

Висновки і перспективи досліджень. Свої ідеї Ф. Бузоні пропагував не тільки на сторінках книг та статей, а й на оперній сцені. Модель оперної естетики композитора зафіксована у таких теоретичних працях Ф. Бузоні як «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» та «Сутність і єдність музики», і представляє собою систему принципів, за допомогою яких втілені теоретичні ідеї композитора та його роздуми над майбутнім опери. Використання таких прийомів як паралельна проекція та подвійне

кодування утворює множинність інтерпретацій сюжетів його опер. Ф. Бузоні став вісником і більш радикальних тенденцій та відкриттів у мистецтві ХХ століття – таких як полістилістика, неокласицизм, авангард і, навіть, постмодернізм. У ХХІ столітті оригінальний підхід до створення музики Ф. Бузоні, його творчість та естетична концепція, виявляються не тільки цікавими, але й корисними, і повинні отримати більш широке визнання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Busoni, F. Arlecchino: Ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge. Words and Music by Ferruccio Busoni; Piano Arrangement with Text by Philipp Jarnach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
2. Busoni, F. Doktor Faust: Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni, ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Piano Arrangement with Text by Egon Petri and Michael von Zadora. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.
3. Busoni, F. Turandot [Music]: Eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten. Words and Music by Ferruccio Busoni; Piano Arrangement with Text by Philipp Jarnach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1918.
4. Busoni, F. Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses, 1922.
5. Golan, G. Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking. *Journal for New Music and Culture*, 5(Summer). Retrieved from <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf> (accessed December 28, 2019).
6. Münz, R. Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin, 1998. 308 p.
7. Грищенко, А. Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. № 5. С. 199–205.
8. Гульцова, Д. Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 3. С. 200–207.
9. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 3. С. 67–73.
10. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Музичне мистецтво / Міністерство культури України. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

REFERENCES:

1. Busoni, F. (1917). Arlecchino: ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge (Worte und Musik von Ferruccio Busoni; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach). Leipzig: Breitkopf & Härtel [In German].
2. Busoni, F. (1926). Doktor Faust: Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni, ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael von Zadora. Leipzig: Breitkopf & Härtel [In German].
3. Busoni, F. (1918). Turandot [Music]: eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten (Worte und Musik von Ferruccio Busoni; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [In German].
4. Busoni, F. (1922). Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses [In German].
5. Golan, G. (2009). Arnold Schoenberg and the ideology of progress in twentieth-century musical thinking. *Journal for New Music and Culture*, 5(Summer). Retrieved from <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf> (accessed December 28, 2019) [In English].
6. Münz, R. (1998). Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin 308 p. [In German].
7. Hryshchenko, A. (2015). Ferruccio Busoni and his edition of *The Well-Tempered Clavier*: Creative searches of the musician and their embodiment in the collection of J. S. Bach [Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха]. *Mizhnarodnyy visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*, 5, 199–205 [In Ukrainian].
8. Hultsova, D. (2020). *The role of the etude typology in art and intellectual activity* [Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 3, 200–207 [In Ukrainian].
9. Li Dzin (2002). Kytaiiski kulturni tradytsii u yevropeiskii profesiinii muzychnii kulturi XX stolittia [Chinese cultural traditions in European professional musical culture of the 20th century]. *Studii mystetstvovnavchi – Art studies studios*. Kyiv : 3. 67–73 [in Ukrainian].
10. Tszen T. (2016). *Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty: dys. kand. myst.* 17.00.03. [The image of China in European musical art: genre and style aspects: diss. on of science candidate's degree art studies] 250 p [in Ukrainian].