

УДК 782.1:792.5:78.071.1(450)Бузоні  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-9>

**Ольга ЗАТИНАЙКО,**  
*orcid.org/0000-0001-8634-3562*  
аспірантка кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
(Київ, Україна) *olga.composition@gmail.com*

## ОПЕРА «ТУРАНДОТ» Ф. БУЗОНИ У СУЧАСНІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НА СЦЕНІ GRAND THÉÂTRE У ДІЖОНІ

*Композитор Ферруччо Бузоні – одна з найяскравіших особистостей музичного театру італійської культури кінця XIX–початку XX ст. На жаль, постановки його опер не часто можна побачити на оперній сцені, хоча прем'єри опер відбулися ще за життя Ф. Бузоні в Німеччині та пізніше звучали й в інших країнах – Італії, Великобританії, Сполучених Штатах Америки, Франції та навіть Бразилії. У відомих дослідженнях мало приділено уваги сучасним постановкам опер Ф. Бузоні. Саме ця проблема зумовила актуальність і наукову новизну досліджуваної теми.*

*Метою написання статті була спроба охарактеризувати інтерпретацію оперного шедевра композитора «Турандот. Китайська казка» у контексті її сучасної режисерської версії 2011 року у місті Діжон – одному із найзнаменитіших оперних театрів, який був заснований у XIX столітті та став яскравою сторінкою в історії оперної музики Франції.*

*В статті осмислено, що під керівництвом одного з відомих інтерпретаторів музики XX і XXI століть, а також музичного керівника Ensemble orchestral contemporain французького диригента Даніеля Кавки та талановитого режисера з Каталонії Сіско Азнара, який є одночасно й хореографом, був створений вражаючий симбіоз опери, хореографії, цирку та акробатів, і навіть саундтреків з легендарних кінострічок, блискучо виконаний на сцені Grand Théâtre. Цікавими є експерименти з візуальними технологіями, що доповнили художню образність твору та сформували особливий ілюзорний сценічний простір.*

*Досліджено, що образи головних героїв показані у вигляді добре відомих глядачам зірок європейського та американського кіно, уособлюючи сучасне мистецтво, що дивним чином поєдналось з казковими східними мотивами у костюмах деяких персонажів та декорацій-носіїв типової китайської символіки. При цьому всі персонажі носять підкреслено яскравий грим, що знову нагадує про естетику італійської commedia dell'arte. Дуєтна сцена принцеси Китаю Турандот у виконанні німецької співачки Сабіни Хогреф та Адельми (Діана Аксенті, Молдова) вирішена символічно – з цікавими відсилками, які утворюють нові смислові паралелі за допомогою блискучої акторської гри, яскравих костюмів та гриму, а також декорацій. На високому узагальнюючому рівні сцену можна розглядати як своєрідний міжкультурний діалог східних та західних цивілізацій на різних етапах взаємодії: антагонізму, взаємодії та конвергенції, який набуває все більшої актуальності у сучасному світі та є таким, що збагачує мистецькими цінностями та сприяє процесам взаєморозуміння та співпраці.*

*Наголошено, що пошуки нових музично-театральних форм призводять до того, що сміливі інтерпретаційні рішення у втіленні оперної вистави дозволяють вести своєрідний філософський діалог режисера із глядачами.*

*Ключові слова:* творчість Ф. Бузоні, опера «Турандот», сучасний музичний театр, оперна вистава, інтерпретація, режисерські експерименти.

**Olha ZATYNAIKO,**  
*orcid.org/0000-0001-8634-3562*  
Graduate student at the Department of History of World Music  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) *olga.composition@gmail.com*

## THE OPERA “TURANDOTH” BY F. BUSONI IN MODERN PRODUCTION DIRECTOR’S INTERPRETATION ON THE STAGE OF THE GRAND THÉÂTRE IN DIJON

*Composer Ferruccio Busoni is one of the brightest personalities of the musical theater of Italian culture of the late 19th and early 20th centuries. Unfortunately, productions of his operas are not often seen on the opera stage, although the premieres of the operas took place during F. Busoni’s lifetime in Germany and were later heard in other countries – Italy, Great Britain, the United States of America, France and even Brazil. well-known studies paid little attention to modern productions of F. Busoni’s operas. It was this problem that determined the relevance and scientific novelty of the researched topic.*

*The purpose of writing the article was an attempt to characterize the interpretation of the composer's operatic masterpiece «Turandot. A Chinese fairy tale» in the context of its modern director's version in 2011 in the city of Dijon – one of the most famous opera houses, which was founded in the 19th century and became a bright page in the history of French opera music.*

*The article explains that under the leadership of one of the famous interpreters of music of the 20th and 21st centuries, as well as the music director of the Ensemble orchestral contemporain of the French conductor Daniel Kavka and the talented director from Catalonia Cisco Aznar, who is also a choreographer, an impressive symbiosis of opera, choreography, circus and acrobats, and even soundtracks from legendary films, brilliantly performed on the stage of the Grand Théâtre. Experiments with visual technologies that complemented the artistic imagery of the work and formed a special illusory stage space are interesting.*

*It has been studied that the images of the main characters are shown in the form of well-known European and American movie stars, personifying modern art, which is strangely combined with fairy-tale oriental motifs in the costumes of some characters and scenery-carriers of typical Chinese symbols. At the same time, all characters wear emphatically bright make-up, which again reminds us of the aesthetics of Italian commedia dell'arte. The duet scene between the Chinese princess Turandot performed by the German singer Sabina Hogref and Adelma (Diana Aksenti, Moldova) is solved symbolically – with interesting references that form new semantic parallels with the help of brilliant acting, bright costumes and make-up, as well as scenery. At a highly generalized level, the scene can be considered as a kind of intercultural dialogue of Eastern and Western civilizations at different stages of interaction: antagonism, interaction and convergence, which is gaining more and more relevance in the modern world and is such that it enriches artistic values and promotes the processes of mutual understanding and cooperation.*

*It is emphasized that the search for new musical and theatrical forms leads to the fact that bold interpretative decisions in the embodiment of an opera performance allow conducting a kind of philosophical dialogue between the director and the audience.*

**Key words:** works of F. Busoni, the opera «Turandot», modern musical theater, the opera performance, interpretation, experiments of Production Director.

**Постановка проблеми.** Твори Ф. Бузоні, на жаль, нечасто можна побачити на оперній сцені, тому кожна вистава має надзвичайно велике значення для дослідників його надбання; особливо цікавими є постановки, пов'язані з сучасною режисурою, в яких комунікація з глядачем відбувається за рахунок оновлення прийомів відповідно до нових тенденцій, зокрема завдяки застосуванню візуальних ефектів, особливих технологій озвучування, світлової сценографії та різноманітних цифрових технологій у театрі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Традиціям втілення образів Китаю та їх музичним інтерпретаціям у творчості європейських композиторів присвячена дисертація Цзен Тао «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» (Tszen, 2016), в якій описана й опера «Турандот» Ф. Бузоні як усталеність взаємодії китайської та європейської культур у сфері музично-театральних жанрів. Цієї ж теми торкається дослідниця Лі Дзін у статті «Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття» (Li, 2002). Пошукам нових театральних форм та оновленню прийомів оперної режисури, що характерні для новітніх тенденцій, притаманних ведучим європейським оперним театрам на їхньому шляху до осучаснення оперного репертуару, присвячена надзвичайно цікава монографія М. Р. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» (Cherkashina-Gubarenko, 2015), видана до століття НМАУ імені П. І. Чайковського та

до 200-ліття з дня народження Ріхарда Вагнера. Однак ці дослідження не висвітлюють тему сучасних постановок опер Ф. Бузоні. Саме це зумовило **актуальність і наукову новизну** досліджуваної теми.

**Мета дослідження** – дослідити сучасну інтерпретацію опери «Турандот» Ф. Бузоні, яка була здійснена режисером з Каталонії Сіско Азнаром на сцені Grand Théâtre у Діжоні.

**Виклад основного матеріалу.** Феруччо Бузоні (повне ім'я італ. *Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni*) народився 1 квітня 1866 у Емполі – це містечко на півночі Італії, неподалік від Флоренції, у сім'ї музикантів: італійського віртуоза-кларнетиста та піаністки Анни Вайс-Бузоні (1833–1910), родом з Баварії. Він належив до одного композиторського покоління з Ріхардом Штраусом (1864–1949) і Густавом Малером (1860–1911), був молодшим за Джакомо Пуччіні на вісім років, однак помер в один з ним рік. Лише чотирма роками був старшим за нього Клод Дебюссі. Як композитору йому доводилося розвиватися і шукати свій шлях у оточенні цих видатних сучасників. Разом з тим він став яскравим представником тогочасного виконавського мистецтва, блискучим піаністом і відомим редактором фортепіаної літератури. Зміг він внести нові ідеї також у розробку проблем музичної естетики у період різких змін усталених естетичних канонів.

Створення музики Ф. Бузоні поєднував протягом всього свого життя з достатньо напруженою концертною діяльністю і роботою музичного

педагога, мабуть тому його перша спроба у жанрі опери («Зігуна», лібрето Ф. Шанц за Р. Баумбархом; 1885–1888) залишилася незавершеною. Становлення Ф. Бузоні як оперного композитора припадає на зрілий період творчості, в який він написав чотири твори: музично-фантастичну трьохактну комедію «*Die Brautwahl*» («Вибір нареченої», 1905 за новелою Е. Т. Гофмана; прем'єра: Гамбург, 1912), одноактне театральне каприціо «*Arlecchino, oder Die Fenster*» («Арлекіно, або Вікна») і двохактну оперу «Турандот. Китайська казка» (за К. Гоцці; 1917). В останній його опері-містерії «Доктор Фауст» залишилася незавершеною «незначна частина фіналу, яку допрацювали його учень Філіп Ярнах та пізніше, у 1982 році, А. Бомон.

Особливої уваги заслуговує опера, задум якої зрів у композитора ще з 1902 року. Головною героїнею опери є китайська принцеса «Турандот». Звернення Ф. Бузоні до східних мотивів було не випадковим, адже орієнтальна тематика втілюється у різноманітних жанрах багатьох композиторів цього періоду, можна пригадати твори Моріса Равеля («Китайський танець» з балету «Сон Флоріни», «Фокстрот англійського чайного глечика і китайської чашки» з опери-балету «Дитина і чари»), Клода Дебюссі («Пагоди» з циклу «Естампи» та «Китайський рондель»), цикли вокальних мініатюр («14 японських Ута» для голосу й фортепіано Клода Дельвенкура, симфонію «Пісня про землю» Г. Малера, А. Веберн «Весняною ніччю в Лояні чую флейту», «Весняні думи», «Зимовим днем повертаюся до свого старого житла в горах» та інших. В оперному мистецтві це опери «Шукачі перлин» (1863) Ж. Бізе, події якої розгортаються в Індійському океані; «Джаміле» (1872) в Каїрі; К. Сен-Санса в опері на японську тему «Жовта принцеса» (1872); Лео Деліба в опері «Лакме» (1883) на індійський сюжет та багатьох інших творів.

Отже, увага до естетики Китаю була в цілому притаманна для композиторів того часу та знайшла своє відображення й у виборі міфологічних сюжетів, символічному мисленні, використанні поетичних метафор, в деяких з цих творів були закладені важливі засади інтерпретаційних підходів на рівні образності, форми, драматургії циклу, тембральної природи та інших виразових засобів, тож не дивно, що східний сюжет зацікавив й Ф. Бузоні.

На початку березня 1917 року він написав лібрето німецькою мовою на основі однойменної ф'яби Карло Гоцці і досить швидко (300 сторінок за 100 днів) адаптував свою сюїту «Турандот» в

коротку двохактну оперу з розмовними діалогами. 11 травня 1917 року в Міському театрі Цюріха вона була виконана в один вечір разом з оперою «Арлекіно, або Вікна», причому продиригував ними сам композитор.

Доля інтерпретацій його оперних шедеврів на сцені складалася з перемінних успіхом, тим не менш ще за життя Ф. Бузоні відбулися прем'єри у Франкфурті (1918), Кельні (1919), Саарбрюкені (1920), Берліні (1921–1922). В подальшому опера була поставлена на багатьох сценах Німеччини.

Знаменитий диригент Фернандо Превіталі, який високо цінував досягнення геніального композитора займався пропагуванням оперної творчості композитора в Італії. Саме він продиригував прем'єрою «Турандот» 29 листопада 1936 року в Римі; надалі під його керівництвом опера була поставлена на сцені інших італійських міст (Флоренція, Мілан) та в Аргентині – у Буенос-Айресі (1964).

Перша вистава у Великобританії з успіхом відбулася у 1966 році, її навіть транслювали на BBC Radio 3. Прозвучала вона й у концертному варіанті – у філармонії Нью-Йорку на американській прем'єрі у 1967 році та у Берклі (Каліфорнія). Ще одна яскрава постановка відбулась вистава вже у 1986 році на сцені Коннектикут Гранд Опера та Стемфордської державної опери.

На знаменитому щорічному оперному фестивалі у Вексфордї в Ірландії у 1988 році була поставлена одна з найбільш цікавих інтерпретацій режисером Саймоном Джолі. Вирішена в більш традиційному прочитанні, вона захопила увагу глядачів вишуканістю та легкістю музики Ф. Бузоні.

З постановок останніх років можна пригадати вистави-концертні версії у Севільї (2010) та Лісабоні (2012) та на фестивалі Дж. Пуччіні у Торредель-Лаго у 2016 році.

Прем'єра опери «Турандот» на сцені знаменитої Ліонської національної опери у Франції відбулась лише у 1993 році, що свідчить про недостатню зацікавленість французьких режисерів творчістю Ф. Бузоні. Під диригуванням Кейт Нагано був здійснений й запис на компакт-диск. Але особливо цікавою й сміливою постановкою можна назвати інтерпретацію опери у Діжоні, яка була здійснена у 2011 році.

Grand Théâtre у місті Діжон – один із найзнаменитіших оперних театрів, заснований у XIX столітті, що став яскравою сторінкою в історії оперної музики Франції. Цікавою є започаткована з 2007 року традиція театру включати у програму твори композиторів певної країни: наприклад,

2014–2015 сезон, який був присвячений Чехії, познайомив глядачів із творчістю Віктора Ульмана (опера «*Der Kaiser von Atlantis*»), Ганса Кранса (дитяча опера «Брундібар»), Леоша Яначека та інших. В репертуарі театру поєднуються як традиційні постановки, так і твори, які рідко можна побачити на оперній сцені: «*Dardanus*», «*Castor et Pollux*», «*Daphnis et Églé*», «*La Naissance d'Osiris*» Жана Філіпа Рамо, «*Le médecin malgré lui*» Шарля Гуно, «*Neues vom Tage*» Пауля Хіндеміта, «*L'Olimpiade*» Йозефа Мислівечека тощо.

У 2011 році була поставлена двоактна опера «Турандот» Ферруччо Бузоні. Французький диригент Даніель Кавка – глибокий і тонкий музикант, відомий як один із великих інтерпретаторів музики ХХ і ХХІ століть, а також музичний керівник *Ensemble orchestral contemporain*, блискучо виконав цей шедевр композитора, знайшовши в музиці рівновагу між комедійним, фантастичним та драматичним початками опери і підкресливши багатство оркестрування.

Серед плеяди артистів можна назвати дійсно видатних виконавців: у головних ролях – співаки з Німеччини сопрано Сабіна Хогреф (Турандот) та тенор Томас Піффка (Калаф). Роль Імператора Китаю Альтоума виконав німецький співак – бас Михайло Шеломянський. Таланти з різних куточків земної кулі розширили інтернаціональний склад виконавців – блискучо втілили персонажів з *commedia dell'arte* Труффальдіно, Панталоне й Тарталью тенор з Гайани Лоїк Фелікс, австрійський баритон Йозеф Вагнер та українець за походженням бас-баритон Ігор Гнідий; у ролі Барака можна було почути ще одного баса-баритона – француза Бернара Делетре, а співачка Діана Аксенті (сопрано), яка зіграла Адельму, родом із Молдови, хоча вже давно живе та працює у Франції.

Фабула опери давно відома: Принц Калаф, вражений неземною красою принцеси Турандот, хоче посватати прекрасну доньку імператора Китаю, але за звичаєм для цього потрібно правильно відповісти на три загадки або лишитися голови. Турандот приймає Калафа у палаці і хоча й зачарована ним, але не звільняє від випробування. На радість імператору, Калафу вдається знайти відповіді на загадки, після чого Турандот погрожує заколоти себе. Принц надає їй можливість відмовитися від шлюбу, якщо вона назве його ім'я та походження. В другій дії служниця, з якою Калаф зустрічався раніше, розкриває Турандот його ім'я та походження, а значить вона вільна від обіцянки, проте зрозумівши, що Принц близький до відчаю, зізнається йому у коханні. Опера закінчується весільним святом.

Але давню історію, як виявилось, можна розповісти зовсім інакше. Талановитий режисер з Каталонії Сіско Азнар<sup>1</sup>, який є одночасно й хореографом, створив вражаючий симбіоз опери, хореографії, цирку та акробатів, і навіть саундтреків з легендарних кінострічок. Незважаючи на новизну, в цьому він дотримується духу композитора, який писав: «...в ідеї надприродного є можливості для майбутнього. Це абсолютна «гра», маски, що розважають, сцена як уявна й очевидна симуляція і ідеї буфонади та нереальності, що розуміється як антипод серйозності й правди життя»<sup>2</sup> (Busoni, 1916, с. 18).

Цікавими є його експерименти з візуальними технологіями, що доповнюють художню образність твору та формують ілюзорний сценічний простір. Зокрема, своєрідним вступом до опери Ф. Бузоні є короткометражний чорно-білий фільм, що транслюється на великому екрані, і створює ще один рівень прочитання. Відеопролог-тріллер, знятий у стилістиці нуар<sup>3</sup>, відображає похмуру атмосферу підозрілості, насильства та «жахів» міста середини ХХ століття, на тлі якої розгортається кримінальний сюжет: Принц Калаф в образі приватного детектива намагається розкрити злочин. Доказ – вишукане намисто-медальйон з перлинами. Шукаючи жінку, він несподівано виявляється втягнутим в низку загадкових та лякаючих подій. Сцена у забороненому міському кабаре змальовує життя героїв, які розважаються у підпільному залі для азартних ігор і не обтяжені моральними принципами. Особлива напруга досягається за допомогою корекції кольору: у кадрах використана потрійна кольорова схема з домінуванням чорного у навмисно затемнених сценах, водночас білий та червоний колір є акцентними і виділяють предмети, що мають важливе символічне значення. Підсилює емоційну складову ідеальний збіг картинки на екрані та музичного ряду, що представлений популярними піснями про пристрасне кохання, – це «*Bien pagá*» та «*Camarera de Mi Amor*».

Образ Принцеси Китаю Турандот також вирішений у іронічній постмодерновій манері: перед

<sup>1</sup> Cisco Aznar (icn.)

<sup>2</sup> «*Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes. absoluten "Spieles", des unterhaltenden Verkleidungstreibens, der Bühne als offenkundige und angesagte Verstellung, in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrhaftigkeit des Lebens*» (тут і надалі – переклад з німецької авторки статті).

<sup>3</sup> франц. *film noir* («чорний фільм»).

нами постає справжня *femme fatale* у вигляді голлівудської кінодівки, життя якої змальовано за допомогою строкатого візуального атракціону, що складається з фрагментів легендарних кінофільмів. Характер героїні показаний у трансформації від чарівної дівчинки, яка любить співати джаз, хоча їй забороняють це робити («*What Ever Happened to Baby Jane?*», «*I Love to Singa*») – до звабливої спокусниці у стилі Ріти Хейворт, зв'язок з якою може мати трагічні наслідки («*Rebel Without a Cause*», «*Gilda*», «*The Seventh Seal*»). Поступово кадри з фільмів переплітаються з грою оперних співаків: знайомство Турандот з Принцем відбувається під час виконання нею під фонограму композиції «*I wanna be loved by you*», в якій Сабіна Хогреф пародіює Мерілін Монро – одну з найвідоміших зірок Голлівудського кіно, образ якої в сучасній культурі отримав й нові негативні конотації, і став символом розкутої та легковажної масової поп-культури, яка свідомо експлуатує емоції та інстинкти людей, маніпулює їхньою психікою, нав'язує штучні цінності та формує споживацьке ставлення до мистецтва.

Незважаючи на те, що сучасна інтерпретація сюжету опери режисером досить далека від бузонівського оригіналу, в цьому їхні думки перекликаються, адже композитор гіпнотичний вплив емоційної музики вважав шкідливим: «Те, що чується, або «сексуальна» музика, що складається з певної упертості, звукового сп'яніння, яке грає на нервовій клавіатурі, тут не доречно, насправді само собою зрозуміло з природи цього мистецтва, яке є суто абстрактним»<sup>4</sup> (Busoni, 1922, с. 319).

Велике виражальне значення мають костюми та зовнішні прикмети героїв: багатогранність складного душевного світу головної героїні та перепади її настрою, розкриваються через зміну її зовнішнього вигляду – платиновий блонд, червона сукня та окуляри, за якими вона ховає магічний погляд рокової жінки, поступається задумливій дівчині з косами у блакитному платті та плюшевою іграшкою в руках; її також можна побачити пристрасною й незалежною іспанкою *a la Carmen* у чорному платті з квітами та тендітним янголом з серцем, який уособлює ніжну красу її душі. Впев-

неності та шарму надають Калафу сюрреалістичні вуса у стилі Сальвадора Далі, довгий тренч, костюм, сорочка з червоними краваткою та капелюхом федора, який прозвали капелюхом гангстера, через те, що його часто носили чоловіки кримінального світу.

Образи головних героїв у вигляді зірок кіно, Імператор Альтоум в інвалідному візку, кабаре та іспанські бики дивним чином поєднуються з казковими східними мотивами у костюмах інших персонажів та декораціях, серед яких чашка чаю, ваза, велосипеди та ієрогліфи. Важливо, що всі персонажі носять підкреслено яскравий грим, що знову нагадує про естетику італійської *commedia dell'arte*.

Режисер не випадково обрав шлях своєрідної єдності протилежного для постановки опери, така строкатість можна відчутти безпосередньо і в музиці самого композитора, для якої є характерним поєднання рис китайської та європейської культури. Східний колорит виявлений в опері на багатьох рівнях. Зокрема, композитор використовує фольклорні цитати: автентичні китайські наспіви, турецький, індійський та перський з англійських та німецьких збірок XVIII–XIX, які запозичив з першого тому «Історії музики» «*Geschichte der Musik*», що був укладений знаменитим німецьким музичним істориком і критиком, композитором і піаністом Августом Вільгельмом Амброзом, як згадує про це дослідниця Лі Дзін у статті «Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі XX століття» (Li, 2002, с. 70).

Ф. Бузоні цікавився різними теоретичними концепціями та зв'язками між різними культурами та вмів поєднувати їх в своїй творчості, використовуючи як символи, що вказують на певні історичні події: наприклад, образ принцеси Китаю втілений у прозорому й витонченому аранжуванні для двох флейт та двох арф. Подібне темброве поєднання знайшло широке втілення у камерній та симфонічній музиці XVIII–XX століть та використовувалося багатозначно: зокрема, для стилізації старовинної музики давніх культур. Флейта – один із найперших інструментів первісної епохи, пов'язаний з подихом, що разом з арфою ще з часів Давнього Єгипту звучав під час музичних свят в палацах та музичних ритуалів у храмах. Подібне поєднання було настільки поширеним, що навіть записувалося одним ієрогліфом. Вже в ті давньоєгипетські часи існував прообраз театру – фестивалі, згадки про які належать до IV династії. На них ставили сцени та грали містерії, що супроводжувалися музикою й танцями, а учасники (пред-

---

<sup>4</sup> «*Daß die sensual, oder «sexual» Musik (welche in einer Art Hartnäckigkeit, im Klangrausch besteht und so auf die Nervenklaviatur spielt) Hier nicht am Platze ist, geht aus dem Wesen dieser Kunst, das rein abstrakt ist, eigentlich von selbst hervor*» (цитата з його статті «*Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des Doktor Faust*», розміщеної у збірці Ф. Бузоні «*Von der Einheit der Musik*»).

ставники храмової еліти) втілювали образи богів, одягаючи маски, що деяким чином зближує події двохтисячолітньої давнини з жанром італійської *commedia dell'arte*.

З іншого боку, витончене ліричне темброве поєднання арфи із флейтою є притаманним й для кельтської музики, тим більше, що композитор обрав для цитування відому англійську пісню «Greensleeves» («Зелені рукава»), сумна мелодія якої в XVI столітті деякий час асоціювалася з публічними страатами, що безпосередньо пов'язано з сюжетом опери. До того ж відомо, що арфа виникла із луку – мисливського знаряддя для вбивства, а флейта може асоціюватися й з жалісним зітханням тростини під час завивання вітру! Можливо, не випадковим є й той факт, що на обкладинці, пов'язаної з першою публікацією «Сюїти Турандот», принцеса зображена в одязі із зеленими рукавами.

Все ж обидва інструменти мають широкий діапазон асоціативних зв'язків у історії музики: це й величезна популярність цих музичних інструментів у придворних та аристократичних колах й атрибут біблійних персонажів. Можна пригадати царя Давида з арфою чи навіть Орфея із лірою! У Китаї звучання флейти мало значення особливої гармонії Всесвіту. У шанувальників творчості Клода Дебюссі подібне темброве рішення може асоціюватися з вишуканою імпресіоністичною музикою середнього розділу його «Хмарок».

Про втілення традицій театральної музики Китаю зазначено й у дослідженні Цзен Тао, в якому йдеться про важливість оркестровки у опері Бузоні, яку «характеризують темброва стилізація (потрійний склад дерев'яних з двома арфами та розширеним комплексом ударних: дзвони, трикутник, там-там, великий і малий барабани). Мелодичні лінії викладено з численними форшлагами, трелями, філіруваннями звучності, штриховими і тембровими контрастами, staccato й перемінною акцентуацією» (Tszen, 2016, с. 148–155).

Тож подібну багатозначність особливого поєднання тембрів флейти та арфи можна вважати своєрідним діалогом культур, яке відкриває цілий коридор асоціацій: від давньоєгипетських містерій до зразків сучасної музики. Боротьба добра зі злом і світла із мороком та драматичне зіткнення двох персонажів опери – Калафа та Турандот – втілюють у собі дві протилежності: Високого та низького начал у мистецтві, а також різницю світосприйняття у мистецтві Сходу і Заходу. Ці особливості музики й мислення Ф. Бузоні й були відтворені у сміливому режисерському рішенні у постановці опери Сіско Азнаром.

Цікавим є і те, як він працює з геометрією простору: символи, представлені на відеопроєкторі, поступово переходять у сценічний вимір. Зокрема, події на оперній сцені розпочинаються виходом артистів, які наче «виринаючи» з темряви, тримають у руках ліхтарики, створюючи атмосферу чарівної казки. Подібною «перекличкою» є й символічні шахи, що вперше з'являються під час відеопрологу під час сцени, в якій Лицар грає у шахи із Смертю (фрагмент з чорно-білого фільму 1957 року «Сьома печатка» шведського режисера Інґмара Берґмана). Надалі цей символ буде постійно повторюватись – як у подіях на екрані, так і на реальній сцені оперного театру підлога являє собою величезні шахи, причому масштаб витриманий таким чином, що герої виглядають як фігури, що переміщуються по дошці. Цим прийомом режисер алегорично передав складність стосунків між Калафом і Турандот.

Важливо окремо відмітити акторську гру С. Хогреф – відомої виконавиці опер Вагнера у таких сучасних постановках як «Парсифаль», «Лоенґрін», «Зіґфрід», «Валькірія» та інших: незважаючи на непрості завдання, поставлені перед нею, вона блискучо й правдоподібно втілила образ принцеси Китаю на сцені у дещо іронічно-постмодерністський манері. Драматичне сопрано співачки звучало впевнено й потужно, розкриваючи всю красу її голосу, який іноді навіть звучав голосніше за оркестр, але водночас демонстрував всю палітру ніжності та м'якого звучання в інших сценах опери. Її приємний та сильний голос був майже бездоганним – від початку й до кінця вистави!

Звертає на себе увагу Дует Турандот та Адельми (Діана Аксенті) з 2 дії опери, події якої розгортаються на тьмяному фоні з мінімумом декорацій: це спалене дерево, на якому гойдається на дереві неначе кажан Труффальдіно. Протягом всієї сцени він намагається підслуховувати розмову двох подруг. Видніються й обриси придворних, які нагадують привидів.

Турандот предстає в цій сцені в образі довірливої дорослої інфантильної жінки з підкреслено білим гримом на обличчі, який символізує маску із італійської *commedia dell'arte*. В руках вона тримає плюшевого ведмедика-панду як згадку про улюбленого персонажу з Китаю. Її рухи та міміка дуже природньо підкреслюють найтонші нюанси емоцій героїні. Натомість Адельма напочатку тримається відсторонено та велично. Її образ теж вирішений в естетиці *commedia dell'arte*, а пишній рудий парик та яскравий грим нагадує про образ іншої маски – Арлекіно, який не заявлений

серед персонажей опери, та режисер, відчуваючи необхідність доповнити його образом оперну виставу, досягає цього за допомогою гриму сценічного образу.

Дуетна сцена складається з декількох розділів. Перший з них – *Allegretto sostenuto*, 3/4: затаєнні тривожні акорди в оркестрі звучать неначе стукіт серця, на фоні яких з'являється прониклива репліка Турандот «Адельмо, подружко моя». Короткі переривчасті хроматизовані мотиви початку сцени змінюються фразою-сумнівом «Скажи, чи права я, що так вчинила?». Журливі запитальні роздуми головної героїні підкреслені тривалою педаллю в оркестрі. Адельма відповідає із філігранною інтонаційною чіткістю та вишуканою акторською грою розмовною реплікою, як і зазначено у композитора. «Адельма, що ти маєш на увазі?» запитує ще раз Турандот. Наступний їх міні-діалог побудований на інтонаційній перекличці запитання-відповідь.

Зростаюча напруга підкреслена зростанням динаміки та підводить до наступного розділу «*Ihr nennt Freundin*» (*Allegretto tranquillo e grazioso*, 4/4) – схвильованому невеличкому монологу Адельми, в якому вона повідомляє таємницю своєї долі: вона походить із царського роду, та за повернення свободи згодна допомогти Турандот. Її кантиленна розповідь є окрасою цієї сцени. «Свободу за свободу!» завершує вона заклично своє висловлювання.

Турандот за режисерським задумом приносить їй револьвер, щоб дати можливість захистити свою свободу, але Адельма, взявши його, спокійно віддає назад, – поклавши на трюмо з акторської гримерки, що стоїть на сцені. Жовте плаття довіреної особи Турандот може бути відсилкою до назви опери К. Сен-Санса на японську тему «Жовта принцеса», що корелює з її таємницею народження; про це ж свідчить тонка біла вуаль, що нагадує аристократичний кувр-шеф Середньовіччя. В наступних фразах вона рішучо вимагає, щоб принцеса дарувала їй волю, діапазон мелодії швидко розширюється та досягає вже ля бемоль другої октави. Турандот знімає з неї чорний ошийник з шипами, відпускаючи на волю.

В третьому невеликому розділі *Un poco agitato* на фоні лейтмотивів покарання, що складаються з гамоподібних шістнадцятих вгору та вниз та тремоло в оркестрі, Турандот погоджується на її умови та з великою ніжністю називає Адельму сестрою. Іншого вибору в неї немає, принцеса побоюється смерті, якщо не дасть відповіді на запитання Калафа. Дуетна сцена завершується святково-урочистими вигуками Адельми про її

тріумф. Правильну відповідь вона шепоче подрузі на вухо. Разом Турандот та Адельма йдуть зі сцени радитися про подальшу стратегію дій. Лише тоді Труффальдіно спускається з дерева у супроводі вишукано-ніжного й прозорого звучання оркестру в високому регістрі, на яке накладається приглушене тремоло литавр у контроктаві – як символ тривоги, що минулася. дне з можливих трактувань цього епізоду в опері. На високому узагальнюючому рівні сцену можна розглядати як своєрідний міжкультурний діалог східних та західних цивілізацій на різних етапах взаємодії: антагонізму, взаємодії та конвергенції, який набуває все більшої актуальності у сучасному світі та є таким, що збагачує мистецькими цінностями та сприяє процесам взаєморозуміння та співпраці.

Дуетна сцена вирішена цікаво та символічно – з цікавими відсилками, які утворюють нові смислові паралелі за допомогою блискучої акторської гри, яскравих костюмів та гриму, а також декорацій. Відчувається, що постановники ґрунтовно вивчали творчість та естетичні концепції Ферруччо Бузоні.

У фіналі опери Турандот показана у двох вимірах: на сцені вона – любляча наречена, що разом з коханим піднімається на корабель, та водночас на відеопроєкторі можна побачити її у вигляді жорстокої спокусниці з топором, яка показує, що буде рішучо захищатися. Це кардинально відрізняється від задуму композитора, в якому вона нарешті досягає спокою та душевної рівноваги завдяки коханню. Отже, фінал залишається неоднозначним, відкритим, а глядачеві пропонується зробити власний висновок. Таке трактування Сіско Азнара є суперечливим. Також деяка строкатість дії може відволікати глядачів від самої музики, яка все ж має першочергове значення. В іншому ж режисеру вистави вдалося створити на сцені Grand Théâtre у Діжоні веселу й феєричну казкову атмосферу, сповнену незбагненою любовною пристрастю, фантастики та доброї іронії.

У 2024 році вшановується пам'ять великого композитора Ферруччо Бузоні. На згадку про сторіччя смерті видатного митця екзотична та казкова атмосфера опери «Турандот» буде відтворена у серпні на сцені Театра Сан-Педро у Бразилії під керівництвом диригента А. Левіна та режисера А. Даль Фарра. Отже, незважаючи на те, що «Турандот» Ф. Бузоні порівняно рідко можна побачити на оперній сцені, та все ж інтерес до неї не згасає, а надихає митців сучасності на нові її інтерпретації та смислові виміри!

**Висновки.** Пошуки нових музично-театральних форм у втіленні оперної вистави призводять

до того, що домінувати починають саме режисерські рішення: на емоційний стан впливають експерименти із простором, світлом та кольорами; своєрідний філософський діалог режисера із глядачами дозволяє вести яскрава сценографія, доповнена символічними маркерами масової культури; важливими є й особливості використання відеопроєктора, що створюючи додатковий вимір, доповнює гру співаків, і являє собою

справжнє чарівне дзеркало сцени, про яке писав у своїх працях видатний композитор Ферруччо Бузоні. Опера «Турандот» – надзвичайно яскрава й досі актуальна, з захоплюючим сюжетом та тонко виписаними характерами головних персонажів; в ній присутні зв'язки зі східною культурою. Все це знайшло своє яскраве відображення в експериментальній постановці на сцені Grand Théâtre міста Діжон у Франції.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 3. С. 67–73.
2. 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.
3. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Харків : Акта, 2015. 380 с.
4. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 86 s.
5. 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. VIII, 376 s.

#### REFERENCES

1. Li Dzin (2002). Kytaiski kulturni tradytsii u yevropeiskii profesiinii muzychnii kulturi XX stolittia [Chinese cultural traditions in European professional musical culture of the 20th century]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies studios*. Kyiv : 3. 67–73 [in Ukrainian].
2. 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].
3. Cherkashyna-Gubarenko M. (2015). Opernyy teatr u minlyvomu chasoprostori [Opera Theatre in the Changing Space-Time]. Kharkiv: «Акта» 380 p. [in Ukrainian].
4. Busoni F. (1916). Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst [Design of a new aesthetics of music]. Leipzig: Insel-Verlag. 86 p. [in German].
5. Busoni F. (1922). Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen [On the unity of music, on third tones and young classicism, on stages and buildings and adjoining areas. Scattered notes]. Berlin: Max Hesses. VIII. 376 p. [in German].