

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ГЕРОЕВ ОПЕРЫ Ф. БУЗОНИ «АРЛЕКИН, ИЛИ ОКНА»

У Сянцзэ¹

¹ Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается оперное творчество Ф. Бузони, представленное одной из ярчайших творческих работ композитора – оперой «Арлекин, или Окна». Автором проделан подробный анализ композиции и музыкальных характеристик героев оперы «Арлекин», отмечены неоклассицистские и романтические тенденции в отношении использования музыкального языка, форм и характеристик героев произведения. Став «новым словом» в творчестве композитора, опера «Арлекин» оказала влияние на пути развития оперного жанра в XX в. Тем не менее, спустя более чем столетие с того дня, когда данное произведение увидело свет, в научной литературе так и не появилось ни одного подробного исследования, касающегося музыкального языка, композиции, оперной драматургии, а также певческо-исполнительских приемов оперы. Автор надеется, что работа в обозначенном направлении позволит существенно расширить представления о творческом почерке композитора, внесет элементы новизны в проблему музыкального театра минувшей эпохи. Завершая свое исследование, автор приходит к мысли, что в опере «Арлекин» Ф. Бузони прибегает к характерному для оперы-буффа строению сцен и номеров, делая акцент на свободном оформлении сценического материала, естественности диалогов, подвижности инструментального сопровождения, которая оттеняется естественностью драматической речи, ярко выраженной танцевальностью и использованием речитативов-скороговорок.

Ключевые слова: Ф. Бузони, опера «Арлекино», неоклассицизм, опера-буффа, лейтмотив

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Сянцзэ. Особенности композиции и музыкальных характеристик героев оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 4. С. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

FEATURES OF THE COMPOSITION AND MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE HEROES OF THE OPERA F. BUSONI “HARLEQUIN, OR WINDOWS”

Wu Xiangze¹

¹ A.I. Herzen Saint Petersburg State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article examines the operatic creativity of F. Busoni, presented by one of the brightest creative works of the composer – the opera “Harlequin, or Windows”. The author of the article has made a detailed analysis of the composition and musical characteristics of the characters of the opera “Harlequin”, noted neoclassicist and romantic tendencies in relation to the use of musical language, forms and characteristics of the heroes of the work. Having become a “new word” in the composer’s work, the opera “Harlequin” influenced the development of the opera genre in the 20-th century. Nevertheless, more than a century after the day this work was published, not a single detailed study of musical language, composition, operatic drama, as well as singing and performing techniques of opera has appeared in the scientific

literature. The author expresses hope that work in the indicated direction will significantly expand the understanding of the composer's creative style, introducing elements of novelty into the problem of musical theater of the past era. Concluding his research, the author comes to the conclusion that in the opera "Harlequin" F. Busoni resorts to the buffa structure of scenes and numbers characteristic of the opera, focusing on: the free design of the stage material; naturalness of dialogues; mobility of instrumental accompaniment, which is set off by the naturalness of dramatic speech; pronounced dance and the use of tongue twisters.

Keywords: F. Busoni, opera "Harlequin", neoclassicism, opera buffa, leitmotif

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Wu Xiangze (2021), "Features of the composition and musical characteristics of the heroes of the opera F. Busoni «Harlequin, or windows»", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

Опера Бузони «Арлекин, или Окна» явилась новым словом в творчестве композитора, однако еще большее влияние она оказала на развитие оперного жанра в XX в. Несмотря на то, что ее премьера состоялась более ста лет назад – 11 мая 1917 г.¹, в российском музыкознании так и не появилось исследования, касающегося музыкального языка, композиции, оперной драматургии, а также певческо-исполнительских приемов оперы за исключением небольшой по объему статьи нашей соотечественницы (Чжэн С., 2019). Думается, что работа в обозначенном направлении позволит существенно расширить представления о творческом почерке композитора, внесет элементы новизны в проблему музыкального театра минувшей эпохи, тем более, что интерес к этому произведению не угасает. В частности, 27 декабря 2020 г. опера Ф. Бузони «Арлекин» была показана на сцене театра «Геликон-опера»².

В опере «Арлекин» четыре части³. Первая часть «Арлекин-плут» включает в себя Интродукцию, Сцену и канцонетту, Дуэт Аббата Каспико и Доктора Бомбасто, а также терцет Аббата, Доктора и Матео. Границы второй части оперы «Арле-

кин-воин» определяют Марш и сцена. Третья часть – «Арлекин-муж» – выстраивается в опоре на две большие сцены: Арию Коломбины и сцену с участием двух, а затем трех персонажей. Последняя, в свою очередь, делится на пять небольших разделов. Наконец, четвертая часть творения Ф. Бузони – «Арлекин-победитель» – включает в себя Квартет, Монолог и Финал (Бузони Ф., 1917).

Оперу предваряет Интродукция, которая является частью игровой сцены, созданной по образцу типичной заставки к балаганному спектаклю. Предполагая некоторую условность, такая заставка наделяет Арлекина характерными функциями зазывалы, призванного установить контакт со зрителем. Монолог, произносимый Арлекином в начале спектакля, содержит своего рода оценку всего, что будет происходить дальше. При этом ироничный тон персонажа способствует особой атмосфере, стирающей границы между художественной действительностью и реальностью⁴. Как сказал сам композитор, «Арлекин» «имеет тенденцию к двусмысленности и преувеличению, чтобы на мгновение поставить слушателя в положение легкого сомнения»⁵ (Бузони Ф., 1912).

Вступление написано в простой трехчастной форме. В нем впервые экспонируются три важнейших лейтмотива оперы. Первый – лейтмотив Арлекина. По сути, данный лейтмотив становится не только интонационным сгустком всей оперы (именно из него вырастают все наиболее значительные темы), но и ее – оперы – тонально-гармонической основой. Приоритет остается за тональностью A-dur, поддерживающей ряд опорных аккордов, строение которых происходит посредством «вертикализации» темы Арлекина.

Первое появление эмоционально яркой темы в тембре солирующей трубы вызывает образ главного героя оперы, чье одеяние отличается сочностью цветовой гаммы и прихотливостью узора. Дело в том, что строение темы поражает необычностью, обусловленной парадоксальным единством двенадцати неповторяющихся тонов, движение которых отмечено трезвучными ходами. Подобный прием создает «размытость», неустойчивость тонального плана, который напоминает о «перетекании» одной цветовой плоскости на ткани костюма Арлекина в другую. В результате возникает пародийный эффект, делая эту тему весьма запоминающейся. Основная тональность «вырисовывается» позже и, как это было отмечено ранее, мы отчетливо слышим ясный A-dur.

Вторую тему интродукции можно назвать темой Судьбы. Впервые она появится в момент чтения Матео «Божественной комедии» А. Данте на словах: «Вы сгорите в Аду». По своему строению эта тема родственна некоторым темам, обобщенно называемым «темами зла». Ее отличительными признаками

являются движение по уменьшенным интервалам (в нашем случае в нисходящем направлении), симметричность интервального строения, характерный «тяжелый» пунктир, массивная оркестровка с помощью всего арсенала громкой давящей меди. Третий лейтмотив – типичная театральная фанфара. Присущее ей игровое начало связано с быстрой триольной фигурой в сочетании с пунктирным ритмом. Интонационная основа ее подчеркнута ограничена, что создает комический эффект, усиленный включенными в оркестровку тарелками и барабаном.

Композиционная функция первой части оперы представляет собой экспозицию главных действующих лиц и завязку конфликта, который совершается уже в первой сцене. Действие происходит в доме у портного. Матео читает пятую песнь Ада из «Божественной комедии» Данте. Текст Данте становится своеобразным комментарием к происходящим здесь и сейчас событиям. Для характеристики Матео Бузони избирает жанр монолога. Будучи склонен к размышлениям, Матео обращен во внутрь себя и словно оторван от внешнего мира. В то же время музыкальная характеристика Матео, в противоположность явному восторгу его слов, несколько тускла, бесцветна и производит впечатление его псевдосерьезности и поверхностной глубины, вследствие чего последующая линия этого персонажа воспринимается с большей долей иронии.

Вся сцена выстраивается в соответствии с изменениями настроения Матео. Вначале звучит тема размышлений, во многом напоминающая темы баховских фуг, затем он

начинает веселиться и, наконец, приходит в неопиcуемый восторг. В этот момент в оркестре появляется цитата Арии с шампанским из оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан». Однако восторги Матео прерываются неожиданным появлением Арлекина, который словно обрушивается с небес, что приводит Матео в настоящий ужас, обрекая на молчание.

В следующем разделе сцены появляется еще одна важная для оперы тема – тема варваров. По сюжету в этот момент Арлекин рассказывает устрашающую историю о том, что к Бергамо неминуемо приближаются беда. Как раз здесь в оркестре звучит новая тема. Этот лейтмотив складывается постепенно из нескольких групп взаимосвязанных мотивов. Первый из них – мотив «тревоги» – затаенно звучит в тремоло низких струнных, второй – расширенный, гармонически обостренный, вариант первого мотива. Затем оба эти мотива соединяются в контрапункте, образуя мелодическую фразу. В результате дальнейшего вариантного развития складывается и третий мотив, основанный на круговом мелодическом движении в ритме скачки (*marcato*). Все вместе они способствуют кристаллизации лейтмотива варваров, в котором угадывается связь с лейттемой театральной фанфары, о чем свидетельствуют пунктирный ритм и триольное движение.

В заключение всей сцены звучит песенка Арлекина, напоминающая песенку Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто». В первый и последний раз Арлекину поручена вокальная мелодия. Будучи интонационно связана с лейтмотивом варваров, она в то же время по жанру близка

тарантелле. На наш взгляд, такая связь раскрывает иронический подтекст всей сцены: Арлекин склонен поиздеваться над окружающими, он их дурачит для достижения своих целей.

Во второй сцене первой части появляется еще одна группа персонажей, типичных для комической оперы. Это Аббат Коспико и Доктор Бомбасто. Они, как и полагается, контрастируют основным персонажам оперы, но при этом их индивидуальное начало растворяется в типическом. Как Аббат Коспико, так и Доктор Бомбасто представляют собой легко узнаваемых героев, постоянно встречающихся в комических операх Дж. Россини, В.А. Моцарта, Г. Доницетти. Задача Бузони – представить эти музыкальные образы так, чтобы их типичность была очевидна. Тонально-гармонический центр Дуэта Аббата и Доктора – *A-dur/a-moll*. Важно подчеркнуть, что музыкальные характеристики обоих персонажей отмечены игрой стилей – имеются в виду 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.

Открывает Дуэт Аббата и Доктора тема, которая впоследствии приобретает характер рефрена, несколько изменяясь в последующих проведениях за счет нарушения структурной основы и тонально-гармонической неустойчивости. Комический эффект усиливается тогда, когда тема выступает в качестве фона для поддержания диалога действующих

лиц. Диалог этот весьма двусмысленный. Происходит своего рода эффект «маски в маске», на что, по сути, и работают используемые Ф. Бузони стиливые переключки. Так, образ Аббата, являющего собой символ веры и благочестия, раскрывается в опоре на тональность *Des-dur*, которая сообщает тону его высказывания возвышенный и торжественный характер, вызывая аллюзию на лейтмотив вагнеровской Валгаллы. Тем не менее тексты, которые звучат из уст Аббата, выдают в нем недостойные его сана пороки. Не случайно при одном только упоминании о вине и женщинах в характеристике Аббата появляются экспрессия и эмоциональная приподнятость.

Понятно, что стиливые несоответствия обеспечивают Бузони возможность передать внутреннюю противоречивость героев. В силу того, что и Аббат, и Доктор всегда появляются вместе, помимо типичного для каждого из персонажей звукокомплекса, они имеют и общую музыкальную характеристику, связанную с жанром старинного церемониального танца (предположительно, аллеманды). Можно отметить интонационные опевания, реверансы басового голоса, изящные и в то же время церемонные трели в мелодии, словом, характерные элементы музыки эпохи Барокко, встречающиеся в танцевальных темах подобного типа. Кроме того, в характеристике Аббата возникают ассоциации со средневековой секвенцией *Dies irae*. Специально отметим, что впоследствии с культурой средневековья будет связан и латинский текст его вокальной партии в финальном квартете оперы.

В заключение первой части оперы звучит Терцет, который образует композиционную арку начальной сцене первой части. Поскольку в нем едва ли не дословно повторяется материал первой сцены, вся она оказывается прочно связанной образно, тематически и тонально. В частности, в первом разделе финального терцета звучит лейтмотив варваров, состоящий из двух построений: первое – эта тема варваров, второе – тема Арлекина. В целом лейтмотив варваров лишен внутреннего интонационно-тематического развития, отвечая характеристике безликой, но грозной силы, что оптимальным средством его развертывания делает транспозицию.

Во втором разделе терцета на первый план выдвигается фигура Аббата. Его музыкальной характеристикой оказывается видоизмененная тема Арлекина, служащая здесь средством разоблачения истинных помыслов персонажа и придающая его причитаниям иронический оттенок. Третий раздел терцета жанрово контрастен предыдущим: молитвенный склад текста предопределяет его музыкальное воплощение. Отметим подчеркнуто возвышенный склад мелодии, начало которой предваряют модальные последовательности аккордов вступления. Данная мелодия отсылает нашу память к «Арии Хозе» с цветком из оперы Ж. Бизе «Кармен».

Интересно, что в этом разделе происходит эстетическое снижение тона высказывания, который наметился в начале эпизода. Напускная серьезность Аббата и Доктора воплощается посредством контрапункта, который с подобными целями был неоднократно использован

в классических операх М. Глинки, П. Чайковского и многих других композиторов. Благодаря контрапункту раскрывается буффонный смысл происходящего, намекая на таящуюся за высказываниями персонажей скрытую насмешку. В итоге, как и в других номерах оперы, главным средством раскрытия двойственности сценической ситуации служит стилевой контраст. При этом Бусони нередко прибегает и к пародированию стиля, что ярко воплощается в номере «Молитва Аббата».

В общей композиции финала заметно сходство с моцартовскими финалами, которые всегда считались жемчужиной оперного ансамблевого искусства. Налицо несколько контрастных эпизодов, соответствующих смене сценической ситуации. По мере появления новых персонажей и запутывания интриги увеличивается темповый и жанровый контраст эпизодов. Как и у Моцарта, а затем и у Россини, темп действия к концу ускоряется, усиливая комический эффект.

Вторая часть «Арлекин-воин» включает в себя одну сцену. Здесь разыгрывается очень характерная для комической оперы ситуация с переодеванием героя. В данном контексте уместно вспомнить эпизод появления переодетого в военную форму графа Альмавивы в первом действии «Севильского цирюльника» Россини, а также арию Фигаро, одевающего Керубино в военную форму в первом действии оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. У Бусони обозначенная сцена имеет сложную 3-частную форму с трио в середине, в котором слышна тема бергамаски Г. Доницетти. За-

тем, уже в завершающей эту сцену коде, тема Доницетти приобретает характер траурного марша, функционируя далее в качестве лейтмотива Матео.

Жанровая основа первой части – военный марш. Характерные атрибуты военной музыки – это «золотой ход» валторны, чеканный ритм, с подчеркнута акцентированными сильными долями. Оркестровка первой темы воспроизводит звучание военного оркестра. Общий боевой дух вступительного марша создается ярким звучанием труб (напомним, что труба является лейттемпором Арлекина). В качестве военной фанфары и в значении лейттемпора главного героя труба служит средством театрализации, подчеркивая условность и бутафорский характер всего происходящего. Конечно, сам по себе военный марш не несет в себе ничего комического и забавного, но поскольку звучание трубы ассоциируется у слушателя с лейтмотивом Арлекина, который является носителем театральной условности, музыка марша наделяется присущими лейтмотиву качествами.

Марш приобретает пародийный смысл. Пародия преследует цель демонстрации наличия внешней формы, в которой отсутствует внутреннее содержание, что лишает героиню военного марша ее подлинности. При этом и сам Арлекин в военном костюме выглядит столь же нелепо, как граф Альмавива или юный паж Керубино. Первая и вторая части интонационно родственные. Тема первой части подготавливает введение цитаты из оперы Г. Доницетти «Герцог Альба», которая звучит во втором разделе. Вся эта картина подчеркнута условна. Как в либрет-

то, так и в музыке в ней преобладает «чужое слово» (М.М. Бахтин). Жанровой основой всех разделов являются марши: мажорный марш из оперы Доницетти и минорный (траурный) марш, сопровождающий Матео в третьем разделе сцены.

Часть третья – «Арлекин-муж». Это самая большая по масштабам часть оперы, которая связана с кульминацией драматического действия. Кроме того, здесь впервые появляется и главная героиня оперы – Коломбина. В первой сцене звучит Ария Коломбины. Открывающий ее лейтмотив впоследствии станет основным музыкальным материалом всей четвертой части. Он звучит в тональности F-dur, будучи построен на звуках тонического трезвучия с настойчивым повторением основного тона. Своей примитивностью эта тема напоминает тему Балерины из балета И. Стравинского «Петрушка».

Еще один контрастный момент – Ария – неожиданно возникает после сдержанного *Andante*, сообщая характеру Коломбины некую карикатурность. Ария Коломбины написана в духе героических арий, характерных для оперы-серия (в качестве примера можно привести арию Эльвиры из оперы Моцарта «Дон Жуан»). Ария имеет определенную тональность (g-moll), четкую законченную форму. Характерными особенностями героических арий, проявляющимися и в этой арии, являются воинственные, экзальтированные фразы, которыми наполнен текст, а также мелодико-гармонические формулы (скачки на широкие интервалы из затакта, активные тоново-доминантовые обороты, энергичные пассажи).

Затем, как бы в продолжение этой темы, звучит Ариетта, которая по характеру и по содержанию представляет собой колыбельную песню. Тематической основой Ариетты является лейтмотив любви Коломбины, исполняемый в контрапункте с ее прежней, звучащей в F-dur темой. Коломбина, сменив тон, становится ласковой и заботливой для того чтобы привязать к себе Арлекина. Заметим, что эта же тема впоследствии будет звучать в четвертой части в момент выхода на сцену всех героев. Однако Арлекин в очередной раз одурачивает Коломбину и сбегает от нее.

Контрастным продолжением третьего раздела является сцена с участием двух, а затем – трех персонажей. В этой сцене сконцентрированы типические черты классического оперного дуэта. Впервые в опере появляется и настоящий рыцарь в шляпе с пером и с гитарой наперевес. Однако ремарка Бузони, характеризующая его как не слишком стройного и, конечно, не слишком молодого, обнаруживает в нем типичный портрет оперного тенора – соблазнителя жены Арлекина, правда не слишком успешно в этом отношении. Бузони характеризует его стандартным набором музыкально-выразительных средств героя-любownika. Тембр лютни во вступительных аккордах воссоздается комбинацией пиццикато струнных с аккордами деревянных.

Центральным номером третьей части становится Любовный дуэт Леандро и Коломбины. Написанный в духе классических итальянских оперных любовных дуэтов, он обнаруживает в себе комические черты. Внешний диалог между героями

превращается в монолог. Подтверждением этому можно считать то, что поют герои на разных языках: Леандро – на итальянском, Коломбина – на немецком, формально обуславливая трансформацию дуэта согласия в дуэт-разногласие.

В довершение всего любовная серенада превращается в галоп. В уста Коломбины Бузони вкладывает такие реплики, которые очень скоро дискредитируют Леандро. Коломбина открыто начинает насмехаться над ним, хотя тот даже не понимает происходящего. В заключительном разделе дуэта страсть Леандро достигает апогея. Стремление выразить ее наиболее ярко наталкивает Бузони на использование шаблонных интонаций, которые неизбежно вызывают ассоциации с некоторыми темами, воплощающими любовное притворство. Например, тема Амнерис из второго действия оперы Дж. Верди «Аида», эпизод оболъщения в центре финала симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита и др. Сцена, когда Арлекин убивает Леандро, представляет собой кукольный поединок под аккорды лютни и носит откровенно балаганный характер. Здесь обнаруживаются традиционные оперные штампы, даются ненужные комментарии (возглас: «Мертв!»). Знаменательно, что вопреки традиционно долгой гибели героев в классических художественных образцах Бузони представляет эту сцену напротив подчеркнута просто.

Четвертая часть – кульминация всей оперы. Важное значение приобретает в ней финальный квартет, являющийся развязкой всей интриги. Обстановка этой сцены загадочная и таинственная. Впрочем, до-

вольно скоро обнаруживается, что под завесой таинственности скрывается откровенная насмешка. Сцену открывает мотив, вызывающий ассоциации с бетховенским мотивом судьбы. В то же время в нем прослушиваются интонации театральной фанфары.

Подмена объясняется самой ситуацией: Доктор и Аббат пьяны, в кромешной тьме они наталкиваются на мертвое тело. Серьезность ситуации подчеркнута введением темы, напоминающей тему *Dies irae*, которая звучит здесь в контрапункте с темой варваров и мотивом театральной фанфары. Завязывается своеобразная «дискуссия» о жизни и смерти, воплощенная в карикатурном ансамбле Доктора и Аббата. Встреча с мертвецом вызывает у них неожиданную реакцию: совершенно некстати звучит буффонная скороговорка, полиладовые сочетания вокальных партий, имитации.

Заключительный квартет открывается темами, воскрешающими в памяти тему судьбы из вагнеровской «Валькирии». Само строение ансамбля и соотношение партий вызывают ассоциации с заключительным квартетом из оперы «Риголетто» Дж. Верди. Каждый из героев сохраняет присущую ему манеру высказывания: партия Аббата выдержана в «строгом стиле», соответствующем характеру его лейтмотива, Леандро поет в присущей ему слащавой манере, Доктор издевается над глубокомыслием Аббата и его жизненными ценностями. Отсюда буффонная скороговорка в его партии. Контрастом остальным служит партия Коломбины, своей экспрессией рифмующаяся с партией Джильды из уже упоми-

навшей оперы Дж. Верди «Риголетто». В целом возникает ансамбль с ярко выраженной самостоятельностью музыкальных характеристик героев, вливающих в многофигурную композицию финала. Квартет переходит в сцену, в которой устами Арлекина произносится своего рода главная мысль всего произведения: «Все вы – Арлекины».

Эта фраза неожиданно поворачивает ход событий в обратную сторону. В оркестре в это время проводится лейтмотив судьбы, который к концу сцены меняет характер, обретая звучание в обращении в причудливой оркестровке, как бы исчезающей. Финальная сцена оперы носит откровенно театральный характер: все герои выходят на поклон перед закрытым занавесом под лейтмотив Колумбины из третьей сцены. Арлекин под руку с Аннунциатой выходит последним и, снимая маску, произносит монолог-моралите. Когда занавес открывается снова, сэр Матео все также шьет, читает и ждет.

Подытоживая все вышеизложенное, отметим, что, прибегая к характерному для оперы-буффа строению сцен и номеров (Данько Л., 1976; Роллан Р., 1931), композитор создает совершенно оригинальное сочинение, отмеченное игровым принципом, который пронизывает все составляющие синтетического художественного целого (Бузони Ф., 1912). При этом знаковыми для музыкального театра Ф. Бузони становятся такие моменты, как:

- свободно оформленные номера сцен оперы;
- естественность диалогов;
- 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К написанию либретто оперы композитор приступил в 1913 г., музыка была написана в 1916 г.

² Режиссер-постановщик: Илья Ильин; дирижер-постановщик: Филипп Селиванов; художник-постановщик: Игорь Нежный; художник по костюмам: Татьяна Тулубева; художник по свету: Денис Енюков; хореография: Данила Ситников, Евгений Юшков. Подробнее по данному вопросу см.: Новости культуры. Эфир от 27.11.2020 (10:00). В театре «Геликон-опера» впервые представили оперу Ферруччо Бузони «Арлекин». URL: <https://smotrim.ru/video/2244862>

³ Арлекино (опера) – Arlecchino (opera). URL: [https://ru.abcdef.wiki/-wiki/Arlecchino_\(opera\)](https://ru.abcdef.wiki/-wiki/Arlecchino_(opera)) (дата обращения: 12.02.2021).

⁴ Интересно, что отмеченное стирание границ, по сути, и стало поводом для постановки этого произведения на сцене театра «Геликон-опера». По словам И. Ильина,

выбор этого произведения в период пандемии оказался не случайным. Комедия дель арте – это комедия масок, истоки которой берут свое начало в средние века, когда маска являла собой неизменный атрибут бродячих артистов. Тогда же, когда ношение масок стало приметой повседневной жизни пришедших на премьеру зрителей, одни и другие некоторым образом уравнились в своих правах. Не случайно даже митра – головной убор Аббата, сделанный из прозрачного пластика, в перевернутом виде легко превращается в объемную медицинскую маску, обеспечивающую повышенные меры безопасности.

⁵ Следует заметить, что подобные выступления встречаются и в других операх XX в., связанных с традициями комедии масок (напомним об интродукции к опере Р. Леонкавалло «Паяцы», а также о Прологе к опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»).

ЛИТЕРАТУРА

Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Изд-во Андрея Дидерихс, 1912. 55 с.

Бузони Ф. *Arlecchino oder Die Fenster* – Арлекин, или Окна: Опера в одном действии с прологом, в четырех частях: Либретто композитора на немецком языке. BV 270 (1917). URL: <https://stravinsky.online/uploads/s/h/j/y/hjyrknjwuhdc/file/hqOBMz3T.docx?preview=1> (дата обращения: 07.12.2020).

Данько Л.Г. Комическая опера в XX в. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. 200 с.

Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. М.: Музгиз, 1931. 131 с.

Чжэн С. Бузони. Опера «Арлекин, или Окна» // Университетский научный журнал. 2019. № 44. С. 155–156.

REFERENCES

Buzoni, F. (1912), *Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva* [A sketch of the new aesthetics of musical art], Izd-vo Andrey Diderikhs, Saint Petersburg, 55 p. (in Russ.)

Buzoni, F. (1917), *Arlecchino oder Die Fenster – Arlekin, ili Okna: Opera v odnom deistvii s prologom, v chetyrekh chastyakh: Libretto kompozitora na nemetskom yazyke. BV 270* [Arlecchino oder Die Fenster – Harlequin, or Windows: Opera in one act with a prologue, in four parts: Libretto by the composer in German. BV 270], Available at <https://stravinsky.online/uploads/s/h/j/y/hjyrknjwuhdc/file/hqOBMz3T.docx?preview=1> (Accessed 07 December 2020). (in Germ.)

Chzhen, S. (2019), “Opera «Harlequin, or Windows»”, *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], no. 44, pp. 155–156. (in Russ.)

Dan'ko, L.G. (1976), *Komicheskaya opera v XX v.* [Comic opera in the XX century], Sov. Kompozitor, Leningrad, Moscow, 200 p. (in Russ.)

Rollan, R. (1931), *Opera v XVII veke v Italii, Germanii, Anglii* [Opera in the XVII century in Italy, Germany, England], Muzgiz, Moscow, 131 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

У Сянцзэ, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Author information

Wu Xiangze, postgraduate student of the Department of Musical Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen Saint Petersburg State Pedagogical University

Поступила в редакцию 26.10.2021
После доработки 16.11.2021
Принята к публикации 17.11.2021

Received 26.10.2021
Revised 16.11.2021
Accepted for publication 17.11.2021