



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

### «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики

У Сянцзэ

*Институт музыки, театра и хореографии,  
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

**Аннотация.** В статье представлен искусствоведческий анализ оперы Ферруччо Бузони «Доктор Фауст». Автор обнаруживает точки соприкосновения замысла последнего творения Бузони с трагедией Гёте «Фауст», романом Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», рядом музыкальных произведений В. А. Моцарта, А. Берга, Р. Штрауса, а также Второй сонатиной и оперой «Арлекин, или Окна» самого Ф. Бузони. Рассматриваются вопросы оперной эстетики Бузони, философско-религиозной концепции «Доктора Фауста», особенности либретто, музыкальной драматургии, тематизма сочинения. Высказывается предположение, что опера «Доктор Фауст» – своего рода духовное завещание композитора – может представлять интерес для российских режиссёров, интересующихся современным музыкальным театром.

**Ключевые слова:** творчество Ферруччо Бузони, «юная классичность», фаустианская тема, Д. Мережковский, И. Гёте, опера «Доктор Фауст»

**Для цитирования:** У Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 29–44.  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*: Features of the Aesthetics

Wu Xiangze

*Institute of Music, Theater and Choreography,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,*

*525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

**Abstract.** The article presents a musicological and artistic analysis of Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*. The author discovers the points of connection between Busoni's final work with Goethe's tragedy *Faust*, Dmitri Merezhkovsky's novel "Voskresshiye Bogi. Leonardo da Vinci" [*The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci*], a number of musical compositions by Mozart, Alban Berg and Richard Strauss, as well as Ferruccio Busoni's own Second Sonatina and the opera *Arlecchino, oder Die Fenster*. The questions are examined of Busoni's opera aesthetics, the philosophical-religious context of *Doktor Faust*, and the peculiarities of the composition's libretto, the musical dramaturgy and thematicism. The assumption is expressed that the opera *Doktor Faust*, which presents the composer's spiritual bequeathal, may present an interest for Russian producers who are interested in contemporary musical theater.

**Keywords:** Ferruccio Busoni's musical legacy, "Young Classicism," the Faustian theme, Dmitri Merezhkovsky, Johann Wolfgang von Goethe, opera, *Doktor Faust*

**For citation:** Wu Xiangze. Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*: Features of the Aesthetics. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 29–44. (In Russ.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

Легенда о Фаусте, основанная на повествовании о реальном человеке, Иоганне Георге Фаусте (ок. 1480–1540), является одним из ведущих мифов современной Европы. Её происхождение уходит корнями глубоко в историю человечества. Средневековые суеверия о возможности заключения договора человека с дьяволом существуют с тех пор, как христианство поставило божественное откровение выше человеческой науки.

История доктора Фауста послужила основой и для многих музыкальных произведений, в которых она значительно переосмысливалась. Среди наиболее заметных музыкальных версий отметим оперы «Фауст» Луи Шпора (1816) и Шарля Гуно (1859), драматическую легенду Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846), оперу Арриго Бойто «Мефистофель» (1868). Эталоном для большинства этих произведений послужила драма И. Гёте, сведённая к нескольким элементам сюжета.



В центре статьи – опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» (1924). Несмотря на то, что начало её создания предшествовало работе над следующими после первой («Выбор невесты») операми, она подчас даже не упоминается на фоне других творений маэстро в области музыкального театра<sup>1</sup> [1]. Вероятно, такое оказывается возможным ввиду того, что эту последнюю оперу композитору так и не удалось завершить. Тем не менее именно то обстоятельство, что за последнее время наибольшее количество исследований российских и зарубежных искусствоведов выстраивается вокруг литературного наследия Бузони, раскрывающего эстетические принципы музыканта [2; 3; 4], а также его творчество [5; 6], обращение к опере «Доктор Фауст» под знаком философии и религии видится весьма привлекательным в контексте одной из вечных тем искусства [7].

Цель настоящей статьи – выявить особенности воплощения в опере «Доктор Фауст» эстетических воззрений композитора, рассмотреть суть авторской концепции сочинения и её связь с композицией и музыкальной драматургией.

«Фаустовская» проблема интересовала Бузони с молодости. Как отмечал Г. Коган, «накопленное им за много лет уникальное собрание литературы о “Фаусте” (на различных языках) славилось во всём мире»<sup>2</sup>. В основу либретто, которое было написано самим композитором, положена не знаменитая трагедия И. Гёте, а одна из старинных немецких кукольных комедий. Побуждением для воплощения в музыке образа Фауста композитору послужила фраза, с которой Гёте однажды обратился к Эккерману, говоря о возможном музыкальном сочинении по его трагедии. Автором, по его мнению, должен стать тот, кто жил в Италии, что-

бы он умел сочетать свою немецкую натуру с итальянскими манерами. В другой раз Гёте заметил, что музыку к «Фаусту» следует писать в стиле «Дон Жуана»<sup>3</sup>.

К Фаусту как вечному воплощению человеческого сомнения и стремления к совершенству Бузони вели и собственные душевные конфликты. Слова Гёте стали для него призывом. В одном из писем композитор признавался, что желание «снабдить» гётевского “Фауста” музыкой<sup>4</sup> показалось ему непосильной задачей, но однажды попав под влияние этой идеи, композитор в итоге ей подчинился. «От этого противоречия между желанием и отречением меня освободило приобретённое за это время знание древнего кукольного театра, различные версии которого я рассматривал, и, наконец, решил сделать его исходным пунктом своего либретто»<sup>5</sup>.

Выскажем предположение о возможных точках соприкосновения между замыслом Бузони и романом Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (учитывая факт работы Бузони над незавершённым «проектом Леонардо»). Он представляет собой вторую часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист». Герой романа – художник эпохи Возрождения, человек, стремящийся в своих поступках приблизиться к невозможному, что подтверждают и слова одного из учеников мастера: «Сам он всю жизнь только и стремился к невозможному, только и желал недостижимого»<sup>6</sup>.

Поднимая вопрос о том, кто такой Леонардо да Винчи – праведник или грешник, Мережковский так и не даёт на него ответа. Более того, мысль о том, «может ли быть гармоничной личность, которую никто не может разгадать из-за множества противоречий»<sup>7</sup>, не отпускает

читателя и после чтения романа. В целом суть авторской интенции, реализуемой в трилогии, сводится, по мнению Л. Колобаевой, к следующим концептам:

- возрождение;
- преодоление односторонности, ограниченности;
- раздвоенность личности<sup>8</sup>.

При этом слова Леонардо о том, что живописец должен быть всеобъемлющ, которые он произносит на страницах романа, видятся одинаково верными и по отношению к композитору Бузони. Столь же близкой позиции Бузони представляется ситуация, о которой пишет Дм. Панченко в предисловии к роману: «Для Мережковского искомая гармония – некий хитроумный синтез, в движении к которому очень важно избежать порочной односторонности всех других путей»<sup>9</sup>. При этом, пожалуй, именно искомый синтез и становится причиной «загадочной гениальности и вместе с ней непонимания современников»<sup>10</sup>, порождая одиночество героев Мережковского и Бузони.

Отмеченное сходство делает очевидной мысль о том, что «Доктор Фауст» Бузони отнюдь не является музыкальным воплощением гётевского персонажа. Это сочинение невозможно считать добавлением к длинной череде музыкальных произведений, вдохновлённых двумя сторонами трагедии, к линии, идущей от скромных притязаний князей Радзивиллов к грандиозному видению Восьмой симфонии Малера. Именно поэтому, на наш взгляд, в либретто композитор тщательно избегает каких-либо аллюзий на произведение Гёте, устранив даже имя Гретхен. Ещё до начала работы над либретто композитор сочинил несколько «музыкальных этюдов для Фауста». В частности, материал *Nocturne*

*symphonique* для оркестра op. 43 BV 262 (1912–1913) и фортепианной *Sonatina seconda* BV 259 (1912) нашёл применение в партитуре оперы как с тематической, так и со стилистической точки зрения. Также в качестве макета к опере были написаны *Sarabande und Cortège* op. 51 BV 282 (1918–1919), имеющие подзаголовок «Два этюда к “Доктору Фаусту”».

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

В отличие от других своих театрально-сценических произведений, Бузони сделал теоретическое и историческое обоснования новой оперы, написав *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des “Doktor Faust” enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper* («Набросок предисловия к партитуре “Доктора Фауста” с некоторыми размышлениями о возможностях оперы», 1921)<sup>11</sup>. Основной пафос работы направлен против предубеждения, что опера является низшей формой музыкального искусства и что высочайший идеал музыки можно найти только в симфонии.

В обобщённом виде мысли Бузони можно представить несколькими постулатами. Во-первых, утверждается концепция единства музыки и вытекающее из этого отрицание различия её по жанрам (церковный, театральный, концертный), формам (песня, танец, фуга, соната и др.), используемым средствам (человеческий голос, оркестр, инструментальный ансамбль, отдельные инструменты оркестра и их различные сочетания и др.).



Опера, по мнению Бизони, может и должна вмещать в себя все возможные музыкальные средства и формы от простых песенных, маршевых и танцевальных мотивов до более сложных контрапунктов, от пения до оркестра, от «священного» до «мирского», став в будущем высшей, единственной и универсальной формой музыкального выражения и содержания. Партитура оперы, полностью приспособиваясь к действию, должна составлять законченную музыкальную картину (даже если она отделена от неё), в которой, за исключением всех иллюстративных элементов, найдут своё выражение только органические компоненты музыки.

Во-вторых, Бизони проводит чёткую границу в антитезе с вагнеровской эстетикой музыкальной драмы между музыкальным произведением и устной драмой. Он утверждает, что музыка должна отдавать предпочтение тем сюжетам, которые не могли бы существовать без её помощи или не могли бы без неё достичь своей полноты. Поэтому и выбор оперных сюжетов оказывается сильно ограниченным. При этом Бизони считает, что всё театральное представление должно максимально ускользать от реальности и переходить на уровень невероятного, нереального. Театральная концепция Бизони оказывается прямо противоположной реалистической опере, которая вместе с «идеей дешёвого развлечения... и потребностью публики быть свидетелем развёртывания сенсационных событий, которые волнуют её психически и в которых она хотела бы благополучно участвовать, разумеется, со своего места в зале», отталкивает Бизони, кажется ему бессмысленной<sup>12</sup>. Бизони приходит к необходимости упразднить из произведения все ложные чувства, особенно

в области любви. Поэтому им осуждается «без прощения» любовный дуэт, который в его представлении становится не только бесстыдным, но и фальшивым и смешным.

В-третьих, Бизони в опере большое значение придавал именно тексту либретто. Композитор был убеждён, что оперное либретто в том виде, в котором оно было задано старыми мастерами (Чимарозой, Моцартом, Россини), – так называемая опера-концерт, составленная из речитативов и отдельных номеров, – остаётся единственным и самым действенным средством решить проблему оперы. Это позволяет музыке оставаться главной целью произведения. Достаточно подробно Бизони останавливается также на описании эффекта «сгущения», использованного им уже в опере «Турандот», под которым композитор понимает «сгущение слова и действия».

Визуальный, мыслительный и слушательский контрапункт внимания зрителей, по его мнению, должен быть упрощён настолько, чтобы слова и музыка отошли на задний план там, где главную роль играет действие (например, в сцене дуэли). Музыка и действие должны остаться на заднем плане, когда выражается мысль, а действие и слово – удерживаться в более скромных пределах там, где музыка играет основную роль. При этом необходимо соблюдать равные пропорции музыки и слова. Как правило, музыкальный текст занимает в три раза больше времени, чем тот же устный текст. Поэтому оперное либретто, по Бизони, должно быть на две трети короче текста пьесы. И, наконец, идеальный союз может возникнуть только в том случае, если композитор сам является либреттистом: ему даётся безусловное право сокращать, дополнять,

перемещать слова и сцены в соответствии с исполнением музыки.

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

Её структура весьма необычна. Открывают оперу *Symphonia. Oster-Vesper und Frühlings-Keimen* («Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки»), два Пролога (*Vorspiel I; Vorspiel II*), отделённые от Симфонии большим стихотворным монологом *Der Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям»), и *Intermezzo. Kapelle im Munster* («Интермеццо. Часовня в Мюнстере»)¹³.

Основное действие произведения разворачивается в разделе *Hauptspiel* (можно перевести как «Основная игра»), включающем в себя три картины (*Bild*) с подзаголовками: *Erstes Bild. Der Herzogliche Park zu Parma* (Первая картина. Герцогский парк в Парме); *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге); *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* (Последняя картина. Улица в Виттенберге), в которых отражены основные этапы драматургического развития оперы. Однако и этот блок оказывается разделён *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* «Симфоническим интермеццо» (Сарабандой), помещённым композитором между 1-й и 2-й картинами оперы.

Исследователь О. Молодцова считает возможным утверждать, что такая структура оперы «вероятнее всего восходит к средневековым мистериям, черты которых отразил в том числе и гётевский “Фауст” (“Пролог на Небесах”, “Пролог на Земле”), а также к ренессансным и барочным аллегорическим театральным представлениям»¹⁴. Однако напомним, что, во-первых, сам Бузони тщательно дистанцировался от тра-

гедии Гёте. Во-вторых, моделью для его оперных произведений служили партитуры Моцарта, в частности «Волшебная флейта», которая далека от барочных традиций. И, наконец, положения теории «юного классицизма», которые ввёл в обиход сам Бузони, не позволяют согласиться с мнением российского музыковеда.

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

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



на жизнь, которую, говоря словами О. Уайльда, он сводит к цене.

II действие, состоящее из Интермеццо и Первой картины, можно озаглавить «Путь наверх – путь бедствия». В двух сценах Пролога невидимая пасхальная община страстно умоляла о мире. Теперь на месте происшествия брат девушки безжалостно молит о мести. Пролитие крови, совершённое под прикрытием благочестия, является центральной темой этого раздела. *Cortège*, симфоническое вступление к сцене в герцогском парке в Парме, написано в стиле бурлеска, традиционно ассоциирующемся не только с повестью о Фаусте, но и почти со всеми другими историями, в которых фигурирует дьявол. При дворе Герцога Фауст впервые вырывается из-под контроля Мефистофеля. Через любовь к Герцогине Фауст обретает маленькую надежду на спасение. В опере планы Мефистофеля помешать опасным отношениям временно сорваны – ровно на столько, сколько времени потребуется Фаусту и Герцогине для зачатия ребёнка, который станет высшим символом надежды.

III действие (или «Путешествие вниз») состоит из Симфонического интермеццо (Сарабанды) и двух последних картин. В Сарабанде Фауст возвращается к своей исследовательской жизни. У Мефистофеля теперь есть возможность не только использовать силы Фауста для себя, но и, вероятно, случайно применить их не по назначению. Однако у Фауста всё ещё есть отдалённое, но мучительное предчувствие надежды, выросшей из его отношений с Герцогиней Пармской.

В Сцене в таверне воспоминание Фауста о Герцогине вызывает ещё один виток борьбы за власть: Мефистофель сделает всё, что в его силах, чтобы растоптать

самые сокровенные чувства Фауста. Как только он утомил Фауста, лишив его единственной опоры, он показывает ему мираж Прекрасной Елены. При её виде Фауст, не сумевший предложить Герцогине помощи в рождении ребёнка, может предаться иллюзорной мечте о юности. Но Елена – не только классический идеал женской красоты, но и символ причины войн, движущая сила разрушения. В глазах Мефистофеля она – идеальная замена Герцогине, ибо её влияние столь же негативно, сколь благотворно влияние Герцогини.

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

Композиционно «Доктора Фауста» Бузони можно отнести к своеобразной рапсодии: здесь налицо свободная форма, сочетающая последование разно-

характерных, остро контрастных эпизодов. Немаловажным является то, что, в отличие от «Арлекина», здесь наблюдается переход от тематической рапсодии к *рапсодии стилей*.

Рассмотрим музыкальную драматургию оперы.

В 140 тактах инструментальной *Symphonia. Oster-Vesper und Frühlings-Keimen* («Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки») заключены важные музыкальные характеристики. На то, что это не симфония в традиционном значении, указывает невольно вызывающий аллюзию поэтических строк Гёте подзаголовок «Пасхальная вечерня и весенние ростки». Это не только программное (внемusикальное) указание, но и поэтическое приглашение слушателя войти в торжественный и таинственный мир произведения ещё до начала действия. Здесь Бузони создаёт прежде всего настроение и волшебную, почти ритуальную атмосферу через тембральную проработку звучания колоколов, воспроизведённую в начале в оркестре «как невнятное подражание, смутное воспоминание о далёких и уже погасших вибрациях».

В то же время Симфония представляет собой проекцию музыкально-драматического развития оперы: её закруглённая, симметричная форма точно отражает макроструктуру произведения на микроструктурном уровне. Шесть разделов, из которых она состоит, по сути, предвосхищают и вместе обобщают различные этапы развития истории Фауста посредством музыкальных символов, которые ещё неоднократно возникнут в произведении. Форма Симфонии – сложная трёхчастная: А – В – С – В<sup>1</sup> – С<sup>1</sup> – А<sup>1</sup>. В разделе А (*Sostenuto alla breve*) раскрывается начальная стадия чистой невинности и нематериальности.

Это выражено в своеобразном, близком сонорному, комплексе всего оркестра. Прозрачный в первых тактах, он затем постепенно динамически, тембрально и регистрово заполняется, достигая своей кульминации в такте 16, и затем истаивает. Отличительной чертой здесь является использование полиритмии (размер  $\frac{6}{4}$  в верхних голосах и  $\mathbb{C}$  – в басу), а также яркое звучание опорного тона *e*, в целом не характерное для подобной техники.

В двух последующих разделах наблюдаются определённые контрасты. В разделе В (*La meta di tempo = \frac{12}{8}*. *Sostenutissimo*) продолжается уплотнение сонорного поля, полностью переместившегося в верхний регистр. На его фоне начинается постепенная кристаллизация отдельных мелодических линий в средних и нижних голосах. Несимметричность структуры подчёркивается использованием нестандартных музыкальных размеров –  $\frac{15}{8}$  и  $\frac{18}{8}$ . В музыкальном материале раздела С (*Doppio movimento = \frac{6}{8}*. *Allegretto tranquillo*) на смену сонористике приходит интервальная система, при этом ядром мелодических линий становятся фрагменты из предыдущего раздела.

Симметричное развитие разделов В<sup>1</sup> (*Tempo I*) и С<sup>1</sup> (*Tempo secondo [Allegretto]*) приводит к возврату преобразённой первой стадии (раздел А<sup>1</sup>), символизирующей в опере стремление Фауста к миру и примирению (последняя картина). Со вступлением хора на слове *Pax!* человеческий голос с абсолютной когерентностью добавляется к развёртывающейся музыкальной ткани как с контрапунктической, так и с гармонической и тембровой точек зрения, включаясь в движение к максимальному напряжению всех композиционных элементов. Необходимо отметить, что в первых



разделах оперы особая роль отводится композитором колокольному звучанию, выполняющему функцию комментария событий. Использование подобной религиозной атрибутики не случайно: Бузони рассматривал философию и религию как сущность искусства.

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

Симфония соединяется с началом оперы особым образом. На её предпоследнем такте должен подняться главный занавес, за которым появляется другой, из чёрного бархата. На его фоне, по обычаю старинного итальянского театра, поэт декламирует «Октавы», стихотворение из 82 строк, объединённых в 5 строф по восемь строк с единой схемой рифмовки *a b a b a b c c* и двух дополнительных строк. В этом *Der Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям») через Фауста композитор воссоединяется с «наивными образами», ослеплявшими его детство. Между Мерлином, Дон Жуаном и Фаустом, тремя адскими фигурами, тремя «укротителями ада», он выбрал последнего, мага одновременно слабого и сильного, образованного и сомневающегося, «господина мысли, раба инстинкта». Эта часть – единственная, в которой можно усмотреть

аллюзию с Гёте (сам композитор называл её «памятником Гёте»).

Пролог заканчивается напоминанием о том, что эта опера происходит из кукольного спектакля. Трудно определить, что представляет собой кукольный стиль, в чём пьеса для марионеток отличается от пьесы для живых актёров. Отметим, что Бузони не хотел, чтобы его «Доктор Фауст» действительно исполнялся марионетками, его можно ставить только в большом оперном театре со всеми современными техническими средствами, не говоря уже о хоре и большом составе оркестра. Однако в её удалённости от сентиментализма есть нечто от театра марионеток. Кукольный спектакль предстаёт перед публикой в сценической постановке. Когда поднимается главный занавес, открывается второй, на котором изображен кукольный театр. Перед его миниатюрной авансценой выстраиваются в ряд действующие лица оперы. Занавес лишь тускло освещён, и они лишь угадываются.

*Vorspiel I* (Первый пролог) начинается импрессионистской имитацией колокольного звона, обозначенной оркестровыми средствами. По форме его можно рассматривать как трёхчастную композицию, основанную на классической модели  $A - B - A^1$ : соответственно *Agitato - Alla marcia sostenuto - Tempo dell'Introduzione (Agitato)*. Центральный эпизод – появление краковских студентов – носит резко контрастный характер по отношению к первому разделу, разрабатываемому материал Симфонии в ритмико-динамическом ключе. В первой части противопоставляются почти призрачный покой и мрачная ритуальная тишина, подчёркнутая темами-символами волшебной книги и загадочным происхождением учеников: «Краков».

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

*Vorspiel II* (Второй пролог) – серия вариаций, основанных на мотиве «вопрос – ответ». При этом «ответ» всегда является варьированным рефреном. Подобная структура полностью отражает внутренний смысл Сцены с шестью языками пламени. На музыку здесь возложена задача питать интерес к эпизодам, характеризующим соответствующим образом и всегда по-новому проявление каждого духа. Развитие драмы движется от ответов Грависа, серьёзных, как песок в песочных часах, до ответов Магароса, близких урагану.

Рассмотрим, как духи называют свои имена. Интонационный строй при этом всегда остаётся несколько монотонным. Ответы Грависа, Левиса и Магароса носят речитативный характер, интервальный объём колеблется в пределах терции-кварты. Хотя продолжительность ответа составляет в среднем 4 такта, во временном промежутке все они ощущаются по-разному. Этому способствуют тесситура, темповые и метроритмические особенности, а также непосредственно вербальный текст.

Например, партия первого духа – Грависа – поручена глубокому басу: медленный темп (*Sostenuto*), сложный размер 4/2, длительная выдержанная нота на первый слог в низком регистре выража-

ют мрачный характер, вялую медлительность. Аналогичная картина отмечается и у Левиса, однако здесь наблюдаются изменения за счёт повышения тесситуры и тембра (баритон). У следующих представителей демонов – Асмода, Вельзевула и Магароса – кроме регистровых изменений постепенно ускоряется темп, происходит дробление длительности нот, изменяются метр и ритм, движение нарастает, а также значительно прибавляется вербальный текст. Последний, шестой дух, оказавшийся Мефистофелем, – тенор, поющий в высоком регистре. Ещё до того, как он назвал своё имя, его вокальная партия приобретает некоторые схожие с Грависом элементы: задействован крайний певческий регистр (в данном случае – предельные верхние ноты), сложный размер, выдержанные на один слог звуки.

Однако во всей этой серии вариаций имеются оstinатные элементы в оркестровой партии. Это короткие восходящие мелодические фразы монодического характера (в некоторых случаях они интервально уплотняются), а также нисходящее хроматическое движение в нижних голосах, символизирующее смерть. Драматической кульминацией этой части оперы является сцена заключения договора между Фаустом и Мефистофелем. Она построена на контрапунктическом изложении одного из символов христианства – молитвы *Credo*, которая исполняется «невидимым» хором. Сцена завершается сияющим хоральным звучанием другого христианского песнопения, *Gloria*, на фоне пасхальной переключки настоящих церковных колоколов.

Основное действие начинается сценическим *Intermezzo*, которое можно считать вершиной пирамиды, вписанной в круговую структуру произведения.



Подобная композиция стала нововведением Бузони в оперной драматургии. Цель интермеццо – временно приостановить основное повествование, чтобы установить некую преемственность с драмой Маргариты на уровне воспоминаний. Несмотря на быстро следующие друг за другом события и смену настроений, этот раздел представляет собой форму рондо. Картина открывается обширной прелюдией для органа соло, передающей грандиозную архитектуру органных прелюдий Баха. Из этой стилистической вставки рождается мотивная ячейка, которая постепенно утверждает себя почти как хорал – тема рондо (Интермеццо, ц. 4).

По мысли Бузони, звук органа должен идти не только из-за сцены, но и заполнять собой всё пространство сцены и зала, распространяясь с равной силой из разных источников. Преобразования темы рондо, связанной с фигурой Солдата, чередуются со свободно контрастирующими эпизодами. Подобное формальное единство является здесь средством многообразия. Мотив органа, изложенный в виде хорала, вновь появится в последней картине, когда Фауст вернётся к церкви.

*Hauptspiel. Erstes Bild* (Основное действие. Первая картина) оперы начинается со сцены при дворе Герцога Пармского. Она порождает и центральное ядро произведения: Фауст через забвение, ставшее чистым инстинктом и бессознательным ощущением, покидает мистическую сферу, чтобы войти в сферу мирских переживаний. Для создания праздничной атмосферы свадьбы Бузони использовал здесь принцип театрализованного представления и балета, основными элементами которого стали танцевальные ритмы *Cortège* («Шествие»). По наше-

му мнению, первые страницы *Cortège* предвосхитили собой алеаторические принципы композиции: заявленный в начале сцены пятидольный музыкальный размер ( $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$ ) начиная с ц. 2 видоизменяется в свободное чередование двух- и трёхдольных размеров. Этому эффекту способствует также значительная внутренняя полиметрия оркестровой ткани. Каждый из пяти танцевальных эпизодов характерных жанров светской музыки периода *Ars nova*, составляющих номер, символизирует выход определённой группы гостей: полька представляет крестьян; пастораль – вход охотников под звуки рожков; качча характеризует хор охотников; вход пажей и подружек невесты происходит в ритме вальса и менуэта.

Появление Фауста (1-я картина, ц. 35) представлено характерными ритмами марша: на фоне гармонической педали засурдиненных скрипок звучит таинственная и торжественная тема, сначала исполняемая тромбонem и контрабасом, а затем бас-кларнетом, фаготом и контрабасом, под ритмическую педаль валторны, контрафагота и барабанной дроби, которая обостряет чувство драматического ожидания. В следующей Сцене заклинаний (1-я картина, ц. 45) музыка снова поглощает действие. Вокальная партия Герцогини (единственный женский сольный голос в опере) наполняет центральную часть сцены фразами с широкими интервальными скачками. Песня Герцогини постепенно переходит в замысловатые линии *Arioso* (1-я картина, ц. 85), которые то задерживаются в нежных арабесках между мечтательными арпеджио и отдалённым контрапунктом соло скрипки за кулисами, символизирующей внутренний голос героини, то становятся ностальгическими и

страстными. Наконец, она приходит к решению бежать с Фаустом.

Эпизод побега Герцогини (1-я картина, ц. 91, такт 6) начинается в сказочной атмосфере: над стройными арпеджио арфы голос скрипки в низком регистре как бы зовёт и направляет шаги беглеца. Песня Герцогини начинается с коротких прерывистых фраз (1-я картина, такт 3 до ц. 94), постепенно достигающих страстной кульминации. Действие первых двух картин оперы «Доктор Фауст» прерывается *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* («Симфоническим интермеццо (Сарабанда)»). Семантика старинного народного танца неоднозначна. Известно, что этот темпераментный испанский танец, исполнявшийся под удары барабана и кастаньет, вызывал негодование католических священнослужителей, называвших его «бесовской пляской»<sup>15</sup>. В середине XVII века, попав во Францию, он получил более благородный и величественный характер.

И в быстрой, и в медленной своих версиях этот танец всегда считался похоронным. В традициях XVI века было принято на кладбище с телом усопшего шествовать медленно, а возвращаться быстро и приплясывая. Бузони всё это принял во внимание при создании драматургической концепции оперы. С одной стороны, здесь Сарабанда олицетворяла собой «тёмные» силы. С другой – в этом музыкальном эпизоде уже была предсказана неминуемая гибель главного героя произведения.

Тематические зёрна Сарабанды появились ещё во втором прологе (2-й пролог, такт 2 до ц. 44 и ц. 60, такт 2). Эти два основных мотива Фауста, изолированные и объединённые глубокой связью, живут напряжённой лирической жизнью, обогащаясь новым, более широким смыс-

лом. Другие элементы «Сарабанды» проявятся в конце Второй картины. Однако несмотря на то, что Бузони задумал «Сарабанду» в качестве оркестрового этюда для оперы, ни либретто, ни сама партитура не дают нам понимания её места в контексте сюжетной линии сочинения. Бузони также избегает и какой-либо повествовательной связи, характерной для симфонических интерлюдий оперной традиции (например, «Путешествие Зигфрида по Рейну» Р. Вагнера или симфоническое интермеццо из «Манон Леско» Ж. Массне).

Следующая за Сарабандой *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге) – «богословский» спор среди студентов – сложна множеством фигурирующих в ней символов. Формально она представляет собой вокально-инструментальное скерцо с чередой юмористических идей, блестяще решённых в музыке: от дискуссии об учении Платона до напыщенных рассуждений учёных, от весёлых шуток студентов до религиозного диспута, кульминацией которого является грандиозный хор *Te Deum*. Выскажем предположение, что Бузони опирался здесь на тот факт, что этот гимн поётся не только при католическом богослужении. В немецком переводе Мартина Лютера он присутствует и в протестантских церквях. Известно также, что долгое время после Реформации в лютеранских кирхах *Te Deum* распевали не только на лютеровский, но и на оригинальный латинский текст.

В опере «Доктор Фауст» старинный христианский гимн носит пародийный характер. Две группы студентов-католиков повторяют хвалу Богу, но как «создателю вина и женщины», сопровождающуюся мощным аккомпанементом медной духовой группы оркестра



(2-я картина, ц. 31). Им возмущённо отвечают протестанты лютеранским хором *Ein' festa Burg ist unser Gott* в строгом, суровом контрапункте, имитирующем в фуге академический стиль (2-я картина, ц. 35). Отметим, что первая часть 2-й картины во многом предвосхищает четвёртую сцену II акта *Wirtshausgarten* («Сад при трактире») оперы А. Берга «Воцек» как в решении формы скерцо, так и по одновременному наложению разных танцевальных ритмов и разнообразных вокально-хоровых эпизодов, а также по взволнованной, обеспокоенной тёмными предзнаменованиями атмосфере.

Сильный контраст составляет сцена заклинания и вызывания Елены *Reinster Schönheit Bildvollendung* («чистого образа безмерной красоты»), как называет её Фауст, видя в ней идеал классического совершенства (2-я картина, ц. 69). Сверхъестественная атмосфера этой сцены достигается благодаря сонорике, а также наложению тембров и инструментальных красок таким образом, что постепенный переход от тени к свету происходит незаметно.

Монолог Фауста получает у Бузони напряжённое, но в то же время дематериализованное и экстатическое звучание, мечтательное и отдалённое, которому вторит небольшой хор, расположенный на этот раз в оркестре. Мистические сигналы, среди которых ритмический фрагмент начальной темы Сарабанды, ставший почти лейтмотивом, когда Елена вырывается из объятий Фауста, звучат в оркестре то пластически изолированными, то светоносно преображёнными, то хроматически искажёнными. К мистическим знакам можно отнести упрямую ритмику и настойчиво повторяемый нисходящий хроматизм, сопровождающие

объявление студентами рокового срока. Фауст находится на пороге очищения. Один, побеждённый, но не сломленный, он готовится пережить последний акт своей истории: в его песне безмятежного принятия судьбы тема, завершившая Сарабанду, теперь лирически и с безмерной жалостью простирается в сладкой мелодии скрипок в высоком регистре, пока не перетекает, исчезая, во внезапную яркость идеального до-мажорного трезвучия.

Наиболее трудной для оценки и анализа является *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* («Последняя картина. Улица в Виттенберге»): она не была полностью закончена композитором. В ней Бузони пользуется своими излюбленными приёмами. Так, красочная сцена *Serenata. Tempo di Minuetto*, думается, во многом напоминает беззаботного Арлекина, который появляется, чтобы осветить призрачную атмосферу ночи кошмаров. Здесь применён приём сопровождения соло тенора (вокальная партия практически «застыла») пиццикато струнных, характерный для вокальной партии Арлекина (3-я картина, ц. 22, такт 3). Оживлённое фугато, подкреплённое текстом *die Flucht, fugam* («бегство»), звучит в Сцене бегства студентов от голоса Ночного сторожа (3-я картина, ц. 29). Сложные гармонические сочетания в оркестре перед вступлением партии Фауста, вспоминающего свой прежний дом, сменяются разрежённой диатонической фактурой (3-я картина, ц. 34, такт 6). Эта простота изложения сохраняется и при вступлении приглушённого церковного хора (3-я картина, ц. 38).

Явления Герцогини и вооружённого Солдата поддерживаются реминисценциями: сгущение драматического напряжения, которое, подобно неудержимому

и всепоглощающему потоку, приводит к монологу Фауста (3-я картина, ц. 38) – ключевой точке всей картины, ведущей к мистической и сверхъестественной разгадке финала. На этом рукопись Бузони заканчивается. В финале, дописанном учеником композитора Ярнахом, сохранены принципы музыкально-драматического развития, образность, использованный тематический материал. Он имеет тенденцию к восстановлению первоначальной неподвижности.

Говоря в целом о музыкальной ткани оперы «Доктор Фауст», нельзя не признать, что развитие её определяется линейной полифонией, а вертикаль проявляется изнутри музыкального комплекса. Кроме того, музыка, охватывающая всю периферию сцены, создаёт некий звуковой горизонт, акустическую перспективу. При этом возникает частый перенос действия «за кулисы», когда невидимое раскрывается через услышанное. В этом заключается одна из особенностей данной оперной партитуры.

Таким образом, в опере Бузони «Доктор Фауст» большая драматическая сила рождается не от умножения драматических эффектов, а от усиления единства между сценой и музыкой, сбалансированности театрального начала и музыкальной формы (что, впрочем, использовалось Р. Штраусом в «Электре» и «Кавалере роз»).

В «Докторе Фаусте» наблюдается единство идеи и формы. Бузони понимал, что для театра не доступна строгая полифония. Поэтому и в «Выборе невесты», и в «Турандот» он сознательно отказался от контрапунктического стиля. Однако использование полифонического развития в «Докторе Фаусте» было обусловлено «фаустовским побуждением». Здесь полифония является не самоце-

лью, а единственно возможным типом музыкального воплощения темы Фауста, таким же, как турецкий колорит – в «Похищении из Сераяля» Моцарта или испанский – в «Кармен» Бизе. Функция полифонии заключается в сопровождении фигуры главного персонажа произведения. Музыка Бузони преобразуется в полифонию всякий раз, когда на первый план выходит фаустовская мысль: во втором прологе, на протяжении всей финальной сцены и даже в сцене студентов во второй картине, которая представляет собой дискуссию о фаустовской борьбе между разумом и телом.

Одна из причин, по которой Бузони возвращается к традиционной кукольной пьесе, заключается в том, что её формат не имеет ничего общего с драматической идеей, основанной на конфликте или сквозном развитии. Вместо этого он предлагает свободное обрамление, в рамках которого можно без каких-либо затруднений следовать в любом направлении.

Иными словами, опера Бузони «Доктор Фауст» полностью раскрывает эстетические взгляды композитора, нашедшие своё отражение в его концепции «юной классичности». Он представил оперу как субъективную, открытую форму, которая имеет тенденцию «растворяться» в себе драматургические условности. Однако демонстрируемая здесь приверженность композитора общечеловеческим идеалам выводит оперу «Доктор Фауст» на интересующий уровень, допуская возможность её рассмотрения в качестве духовного завещания мастера. Думается, что в ознаменовании празднования в 2024 году 100-летия со дня смерти композитора рассмотренная нами опера непременно вызовет интерес у российских режиссёров.

## Примечания

<sup>1</sup> Так, в публикации нашей соотечественницы читаем: «Известный итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони (1866–1924), автор многочисленных фортепианных произведений и транскрипций в 1910-е гг. проявил интерес к жанру оперы, создав в 1911 г. “Выбор невесты” (нем. *Die Brautwahl*, по новелле Э. Т. А. Гофмана), а в 1917 г. – две оперы: “Турандот” (по сказке К. Гоцци) и “Арлекино”» [1, с. 155]. Напомним, что работа над «Фаустом» началась в 1916 году.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор, 1971. С. 174.

<sup>3</sup> Подробнее об этом: Гумерова О. А. Штюрмерская драма и австро-немецкая опера XVIII века: точки пересечения.

URL: [http://www.rusnauka.com/13\\_NBG\\_2015/MusicaAndLife/4\\_192283.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_NBG_2015/MusicaAndLife/4_192283.doc.htm) (дата обращения 17.04.2022).

<sup>4</sup> Отголосок этого первоначального желания виден во вступительном прологе в стихах к опере *Die Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям»). Подробнее по данному вопросу см.: Busoni F. *Doctor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. Klavier (mit Gesang). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 12.

<sup>5</sup> См.: Busoni F. *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*. Edité par Fedele D’Amico; traduit par Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola et Fedele D’Amico. Milan: Il Saggiatore, 1977. Saggi di arte e di letteratura. Vol. 47. P. 193.

<sup>6</sup> См.: Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Художественная литература, 1990. С. 188.

<sup>7</sup> См.: Зуева Г. С., Горланов Г. Е. Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 54.

<sup>8</sup> См.: Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. С. 245.

<sup>9</sup> См.: Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Художественная литература, 1990. С. 634.

<sup>10</sup> См.: Зуева Г. С., Горланов Г. Е. Указ. соч. С. 61.

<sup>11</sup> См.: Busoni F. *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti...* P. 116–130.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Анализ оперы осуществляется на основе следующего издания: Busoni F. *Doctor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. Klavier (mit Gesang). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 319 p. Musik (ikonisch): direkt.

<sup>14</sup> См.: Молодцова О. Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 6. С. 332.

<sup>15</sup> Один из персонажей М. Сервантеса ссылаясь на дурную славу танца, говоря, что его «местом рождения и размножения» был ад. Подробнее см.: Cervantes M. de. *Entremeses*. Madrid: Edimat Libros, 2005. P. 184.

## Список источников

1. Чжэн С. Ф. Бузони. Опера «Арлекин, или Окна» // Университетский научный журнал. 2019. № 44. С. 155–166. DOI: 10.25807/PВН.22225064.2019.44.155.166

2. Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к Цюрихским программам // Вестник КемГУКИ. 2020. № 53. С. 29–42. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-29-42
3. Бородин Б. Б. Эссе Ферруччо Бузони «Что нам дал Бетховен?» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 5–12. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-5-12
4. Янь Юань. Эстетические взгляды и идеи Ф. Бузони в развитии музыкального искусства XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 1. С. 157–169. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-157-169
5. Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 28–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36
6. У Сянцзэ. Ф. Бузони в России: к вопросу о московской премьере оперы «Арлекин, или Окна» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2022. № 1. С. 74–79. DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-135-142
7. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 103–114. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

*Информация об авторе:*

**У Сянцзэ** – аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования.

## References

1. Zheng S. F. Busoni. “Arlecchino Oder Die Fenster” Opera. *Humanities and Science University Journal*. 2019. No. 44, pp. 155–166. (In Russ.) DOI: 10.25807/PBH.22225064.2019.44.155.166
2. Borodin B. B. From the Literary Heritage of Ferruccio Busoni: Annotations to the Zurich Programs. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art*. 2020. No. 53, pp. 29–42. (In Russ.) DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-29-42
3. Borodin B. B. The Essay “What Beethoven Gave Us?” by Ferruccio Busoni.” *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 3, pp. 5–12. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-5-12
4. Yan Yuan. Aesthetic Views and Ideas of F. Busoni in the Development of Musical Art of the XX Century. *Burganov House. The Space of Culture*. 2020. No. 1, pp. 157–169. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-157-169
5. Ren Peiyuan. Key Features’ of Transcription Genre. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 28–36. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36
6. Wu Xiangze. F. Busoni in Russia: to the Question about the Moscow Premiering of the Opera Harlequin, or Windows. *The Bulletin of the Adyghe State University*. 2022. No. 1, pp. 74–79. (In Russ.) DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-135-142
7. Volkova P. S., Shakhovskiy V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 103–114. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

*Information about the author:*

**Wu Xiangze** – Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.09.2022

