

УДК 78.21

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.290.308>

Ван Юй

МАЛОВІДОМА ПОПЕРЕДНИЦЯ «ТУРАНДОТ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ - «ТУРАНДА» АНТОНІО БАЦЦІНІ

Ван Юй – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна). E-mail: 77136983@qq.com
ORCID 0000-0001-7760-576X

Маловідома попередниця «Турандот» Джакомо Пуччіні - «Туранда» Антоніо Бацціні

Образ Турандот отримав чи не найбільшу кількість прочитань в різноманітних жанрах, зокрема, і в опері, ознаменувавшись шедевром Дж. Пуччіні. Проте, досі маловідомими залишаються більше десяти його оперних попередниць, серед яких особливе місце посідає опера вчителя короля веризму – відомого скрипаля-віртуоза, композитора, громадсько-культурного діяча, професора композиції у Міланській консерваторії, в класі якого студіював Дж.Пуччіні – Антоніо Бацціні. Його єдина опера “Туранда” 1967 року стала предметом дослідження у даній статті, метою якої є окреслення імагологами образу жорстокої принцеси у інтерпретації А.Бацціні.

Застосовуючи імагологічний методологічний апарат, який спрямований на всебічне окреслення Іншого, втім - у контексті орієнтальної тематики, автор спирається на компаративний аналіз, який дає підстави для визначення спільних та відмінних рис у прочитанні образу героїні в контексті італійської та загальноєвропейської культурної парадигми. Створена майже 100 рр. після ф'яби К.Гоцці та 50 рр. перед оперою Дж. Пуччіні, “Туранда” А.Бацціні виявляє нові ракурси опрацювання даної тематики в оперному жанрі. Відходячи від елементів *commedia dell'arte*, які є основоположними у фаволі Гоцці, Бацціні, хоч і залишається у сфері казкової фабули, визначає жанр своєї опери як “азійська фантазія”, гравітуючи, попри яскраве декоративно-гаремне та державницько-імперське імаго Орієнту, до засад ліричної опери, її французьких моделей та взуваючись на ліричну драму В.Белліні. Образ головної героїні є типом *femme fatale*, яка впродовж розгортання драматичної дії набирає сентиментальних рис, перероджуючись з принцеси-вбивці у люблячу жінку. Еклектизм Бацціні проявився у відході від китайського контенту та розширенні

геокультурних меж: дія відбувається в Персії (на прабатьківщині Турандот, збірний прообраз якої висвітлено у поемі Нізамі “Сім красунь”), принц Калаф стає індійським принцом Надіром, зберігаючи амплуа лірико-драматичного героя. Бацціні відмовляється від масок, натомість вводить новий яскравий персонаж – Мага Ормута, який репрезентує сили зла, адже безнадійно закоханий в Туранду, ініціює її до вбивств за допомогою магії. Екзальтована містично-орґаїстична сцена поклоніння Аріману – одна з краших у втіленні видовищно-театральної екзотики. І хоч більше десятка композиторів-романтиків намагалися адаптувати образ Турандот, своє оптимальне втілення героїні знайшла у аурі високого веризму, одним зі шаблів сходження до якого можна вважати “Туранду” А.Бацціні.

Ключові слова: Турандот, Антоніо Бацціні, романтичний екзотизм, лірична опера, еkleктика, орієнталізм, імагологія.

Постановка проблеми. Останніми десятиліттями значно розширився геокультурний та часовий ареал досліджень щодо втілень образу Турандот в музичному мистецтві. Однією з маловідомих версій інтерпретації даного художнього феномену є опера італійського композитора А. Бацціні “Туранда”. Вона постає як окремий специфічний артефакт, адже дещо змінене навіть ім'я головної героїні – Туранда. Як одне з численних втілень сюжету у епоху романтизму XIX ст., ця опера є попередницею в національному контексті знаменитої пуччінієвської Турандот, зважаючи на той факт, що А.Бацціні будучи професором, а згодом ректором Міланської консерваторії був викладачем з композиції у Дж. Пуччіні. З іншого боку – А.Бацціні є одним з перших італійських композиторів, хто звернувся до втілення образу жорстокої принцеси майже сто років поспіль після появи всесвітньовідомої ф'яби венеційця К.Гоцці 1762 р., широкомасштабне поширенням якої інспірувало в більшій чи меній мірі чи не всі подальші прочитання. З огляду на це, опера А.Бацціні представляє собою незаперечний науковий інтерес: і як зразок втілення національних традицій у баченні відповідної проблематики, і як один з етапів становлення образу в добу романтизму у широкому європейському контексті, і у загальній історіографічній вісі розгляду Турандот під знаменником компаративістики та імагології, методологічна база якої дозволить розкрити оригінальність художньо-образної семантики героїні опери А.Бацціні.

Аналіз досліджень і публікацій. Єдина опера “Туранда”

італійського композитора А.Бацціні - вчителя і попередника Дж.Пуччіні, як і вцілому його багатогранна творчість (не дивлячись на активне побутування та велику популярність скрипкових композицій до сьогодні) наразі не привертала прискіпливої уваги дослідників. Розпорошені і часто скупі численні біографічні дані про митця містяться у багатьох енциклопедіях та лексиконах [5; 6; 8; 10], єдиним монографічним дослідженням життєтворчості є невелика біографія А. Тоні [12]. Опера “Туранда” згадується як документальний факт, за винятком чи не єдиної статті, присвяченої цій опері К. Саторі “Антоніо Бацціні і ліричний театр” [9], хоча в працях, присвячених орієнталізму в оперному жанрі та кількостолітній історії Турандот у музичній культурі, деякі дослідники частково локалізують увагу на даній темі – Т. Гарлінг [11], В. Ашбрук, Г. Пауерс [4]. Контекстуально цей твір згадується і в роботах, присвячених пуччінієвській “Турандот”, зокрема, у листах композитора під редакцією Дж. Адамі та М. Карнера [3]. Відрадно, що в останнє десятиліття даний твір, лібрето та рукопис партитури якого були оприлюднені [13; 14], починає нове життя в музичному просторі, інспіруючи музикантів до виконання та відповідно збільшення числа виступів на цю тему у пресі [15]. Однак, розгляду в контексті імагологічного поля художнього образу Турандот, насамперед під знаменником компаративістсько-історіографічного плану досі не проводилося.

Мета статті полягає у дослідженні маловідомої опери італійського композитора А.Бацціні – вчителя Дж.Пуччіні - “Туранда” в контексті історичного дискурсу втілення художнього образу Турандот в музичному мистецтві та визначення на її прикладі характеристичних ознак романтичного екзотизму в орієнтальній тематиці XIX ст..

Виклад основного матеріалу. Фестиваль “Пуччініано Фондазіоне”, який проходив 9 серпня 2016 року ряснів наступними афішами: “Турандот та інші: “Туранда” Антоніо Бацціні поряд з “Турандот” Джакомо Пуччіні та Ферруччо Бузоні”, в програмі фестивалю слухачам пропонувалося повторне відкриття єдиної опери Антоніо Бацціні, колишнього вчителя П. Маскан’ї, А. Каталані та Дж. Пуччіні. Приводимо витяг з програми фестивалю: “У шоу в Торре-дель-Лаго будуть запропоновані всі арії опери Бацціні та найвідоміші арії двох інших Турандот (Пуччіні та Бузоні) у виконанні студентів Accademia di alto, що виступлять в якості

головних героїв. Народився в Брешії, Антоніо Бацціні був учнем Фаустіно Камісані, чотири роки навчався в Лейпцигу, де поглибив свої знання про творчість Баха і Бетховена. Міжнародна кар'єра концертуючого скрипаля привела його до Німеччини, Данії, Польщі, Іспанії та Франції. Роберт Шуман писав про нього: “Впродовж багатьох років жоден віртуоз не дарував мені такої інтимної радості, таких приємних і щасливих моментів, як Антоніо Бацціні. Мені здається, що його знають занадто мало, і мало цінують до того ступеню, якого він заслуговує”, продовжуючи: “Він італійський у всьому - в найкращому розумінні; він, здається, походить не з країни цієї землі, а з тієї країни пісні, з невідомої, вічно квітучої щасливої країни музики” [15] Таким чином, лише у ХХІ ст. на музичний виднокіл повертається одне з багаточисленних прочитань інтригуючого образу китайської принцеси Турандот – маловідома опера італійського композитора А.Бацціні, творчість якого поступово відроджується і починає цікавити щораз більше коло слухачів, виконавців широкого спектру та симптоматично дослідників-науковців, адже багатство жанрової палітри митця дуже різноманітне і виходить далеко за межі скрипкових композицій, які до сьогодні побутують в “золотому” репертуарі найвидатніших скрипалів світу. З іншого боку – інтерес до вивчення багаточисленних прочитань сюжету про Турандот привів і до відкриттів у сфері театральної, балетної та оперної музики. Так, лише у ХІХ ст – добі романтизму цей художній образ був інтерпретований композиторами різних національностей щонайменше як у 20-ти сценічних композиціях [1], однією з яких була опера “Туранда” італійського композитора – сучасника видатних оперних метрів В.Белліні, Г.Доніцетті, Дж. Россіні, Дж.Верді, який фактично був одним з небагатьох серед італійських романтиків, хто інтенсивно працював у сфері інструменталізму та симфонічної музики. Для єдиного ж оперного винятку у його об'ємній творчості композитор обрав сюжет про загадкову принцесу. У полінаціональній палітрі прочитань (переважно австро-німецькими композиторами, вочевидь під впливом шіллерівської драматургії або на власні лібретто, а також нідерландцем і датчанином) опера А. Бацціні демонструє італійську романтичну версію трактовки даного художнього образу, яка стає безпосередньою попередницею пуччінієвського шедевр, становлячи незаперечний науковий інтерес. Зупинимось коротко на постаті

МИТЦЯ.

Антоніо Бацціні походив з давнього роду північноіталійського міста Брешії (Ломбардія), представники якого згадуються ще в літописах 1400-х рр.¹ У 7 років на кошти і куплену хресним скрипку Бацціні починає навчатися у капельмейстера Фаустіно Камісані, який помер у 1830 р., та обдарування хлопця встигло визріти вже до 12 років. У сімнадцять років Баззіні став маестро ді-капелла у церкві Сан-Філіппо в Брешії. До цього періоду належить низка релігійних творів (кілька Мес, Вечірня, 6 ораторій) [12].

Його життя істотно змінилося 20 березня 1836 р., коли він був запрошений на партію першої скрипки до квінтету Луїджі Саві. Твір було присвячено Н. Паганіні, який високо оцінив композицію, що здобула чималий успіх у публіки². У 1864 р., після останнього концертного туру в Нідерландах, повертається до Брешії, де активно компонує. Виступаючи за розвиток інструментальної музики в Італії, організовує виступи струнних квітетів в будинку Гаєтано Франчі та створює практично філармонічне товариство “*Società dei Concerti*”,

¹ Однак родина збідніла і в час народження майбутнього композитора (11.03.1818 р.) терпіла важкі нестатки. Хрещений батько Бацціні, Антоніо Букчеллені, забезпечив виховання хрещеника і фінансово, і культурно. Фаховий літературознавець та та сходинознавець, Букчеллені писав поезію, втім був перекладачем Псалмів Давида. Перші композиторські спроби молодого Бацціні – це “*La Sera - Romanza*” і “*All'amica lontana*” – вокальні твори на слова Букчеллені.

² Паганіні порадив молодому музикантові гастролювати в якості віртуоза і з 1837 р. Бацціні виступає з великим успіхом як соліст у Мілані, Венеції, Трієсті, Відні та Будапешті; у 1841–1845 рр. – гастролює у Німеччині, Данії та Польщі. Один з міланських критиків писав у 1839 р.: “Його скрипка, яка перетворює всю вашу душу, поєднує душевне захоплення з ідеальною інтонацією ... [його] майстерність смичка ... [створює] пісню, що нагадує людський голос, і [він] володіє технікою для найскладніших примх, виявлених у Паганіні, легко долаючи їх, що не перешкоджає справжньому вираженню почуттів” (за К.Сарторі [10]). Кілька років він жив у Лейпцигу, де вивчав давніх німецьких майстрів, зокрема, Й.С.Баха. Творчими і плідними стали його контакти з Р.Шуманом, який високо цінував не лиш виконавський, але й композиторський талант Бацціні. Перебуваючи в Німеччині, Баззіні виступав з оркестром Gewandhaus Ф. Мендельсона, даючи одне з перших виконань його знаменитого мі-мінорного Концерту для скрипки, над яким працював разом з автором. У 1848 р. здійснює успішний тур по Іспанії, а з 1852 р. оселяється в Парижі, де головню займається композицією (симфонії, симфонічні увертюри та поеми, концерти, камерна музика тощо).

що було чимось рідкісним в суцільно оперному світі Італії XIX ст., запрошуючи до виступів таких іменитостей як Ганс фон Бюлов (1870) та Антон Рубінштейн (1874). Один з видатних музичних діячів, поряд з Дж.Верді, Бацціні відіграв важливу роль у створенні стандартної концертної одиниці (440 Гц), яку вперше було визнано в Італії Конгресом dei Musicisti Italiani у 1881 році [5].

А.Бацціні був знайомим зі своїм великим сучасником Верді і був палким прихильником його таланту. Будучи автором велетенської кількості насамперед скрипкових композицій (Бацціні справедливо вважали наступником Н.Паганіні, адже свідомо наслідував його стиль і продовжував традиції), камерно-інструментальної музики він створив немало транскрипцій на теми Верді для сольних та ансамблевих складів (зокрема, популярною була його фантазія на теми з “Травіати” для скрипки і фортепіано). Та зовсім невідомим фактом є те, що задумуючи свій “Реквієм” пам’яті італійських героїв, Верді планував його як збірну композицію кількох італійських композиторів, в тому числі Дж.Россіні. Так, написати знамениту секвенцію “Dies irae” до цього “Реквієму” було доручено саме А.Бацціні¹. У 1873 р. Бацціні отримав місце професора музичної теорії та композиції в Міланській консерваторії та став її директором у 1882 р., обіймаючи цю посаду до смерті (1897). Серед його численних учнів у Міланській консерваторії троє принесли італійській музиці велику славу – це А. Каталані, П.Масканьї та Дж. Пуччіні. Як композитор, Бацціні представляє італійську романтичну школу, сповідуючи традиції Паганіні, які тривали принаймні до Крейсlera². Більшість його великих творів

¹ Але задум розстроївся (у 1868 р. Помирає Россіні), а “Реквієм” був написаний Верді у 1873 р. на смерть духовного провідника Італії Дж.Мадзоні. Лише в кінці XX-го століття вдалося відшукати знамениту монументальну оркестрово-хорову фугу А.Бацціні, на якій значиться замовлення від Дж.Верді. У століття з дня народження композитора - 2018 р. - цей твір прозвучав з грандіозним успіхом в міланському Ля Скала, засвідчуючи небувалий драматично-симфонічний розмах композиторського письма.

² Автор численних віртуозних концертних опусів, багато з яких і досі залишаються його найвідомішими творами. Низка творів є програмними (очевидний вплив Р.Шумана) - “Le Carillon d'Arras”, “La Ronde des Lutins”, “Le Départ”, “Le Retour” тощо, представляючи типові, улюблені у XIX ст. жанри концертно-салонного музикування. Одним з основних жанрів у Бацціні є парафраза або фантазія, заснована на популярних оперних мелодіях. Перший номер опусу Бацціні (опублікований у 1833 р.) - це Adagio, варіації та фінал на

належить до останнього міланського періоду творчості, хоч дослідники вважають його початком задуману і написану в Брешії для міланського карнавалу 1867 р. оперу “Туранда” (“Турандот”), яка після 20 вистав була знята з репертуару і по-суті чекає свого відродження, яке уже частково відбувається (повну постановку опери планується здійснити в Брешії). Останніми творами Бацціні стали симфонічні увертюри “Саул” і “Король Лір” (1877 та 1880) і симфонічна поема “Франческа да Ріміні” (1890).

Однак, Бацціні, як видатний віртуоз, принаймні до середини XIX ст., був насамперед композитором свого інструменту, тому його об'ємна спадщина була отінена власне скрипковими творами, які вирішені в дусі Беріо та Паганіні, і, хоч Бацціні не вдосконалив скрипкової техніки, він опанував її тонкощі і є видатним прикладом віртуоза виконавця-композитора XIX ст.. Найбільшою популярністю відзначається його “Хоровод ельфів” або “Рондо гномів” (тут відчутний вплив Ф. Мендельсона) - один зі знакових творів “золотого фонду” скрипкової літератури, що входить в репертуар найвидатніших скрипалів світу. Однак, численні камерні, вокальні, кантатно-ораторійні полотна здатні розширити уяву про композиторський стиль А. Бацціні, в якому спостерігається оригінальний синтез італійського ліризму з німецьким романтизмом, водночас драматичний і емоційно піднесений він поєднується з мендельсонівською чарівливістю та шуманівським психологізмом.

Отже, будучи в розвіті творчих сил і європейської слави, поборник італійського інструменталізму, А.Бацціні у 1867 році в час новорічного карнавалу виставляв у міланському La Scala оперу “Туранда” у 4-х діях на лібретто А.Гаццолетті. Подія була отінена смертю молодого лібретиста, який не встиг завершити свою працю, і Бацціні залишився наодинці з маловідомою для нього специфікою оперного жанру. Попри європейську славу як блискучого виконавця та композитора-інструменталіста, опера не здобула успіху у вимогливої італійської публіки, хоча була наділена неабиякими

теми В. Белліні, музику якого композитор обожнював і був його беззастережним апологетом, переносючи традиції розкішного італійського bel canto у сферу інструменталістики (згодом саме це захоплення беллінівською манерою стане предметом критики його опери “Туранда”). Він також є автором кількох скрипкових концертів, найвідомішим є останній - «Військовий» концерт ор. 42, опублікований в 1863 р.. Йому належать і певні нововведення, наприклад, це жанр гімну-концерту для скрипки “Тріумфале”.

музичними вартостями (критики виявляли головні претензії до лібрето, і симптоматично - кострубатой драматургічно-композиційної архітектоніки опери [4]). Проте, можна припустити, що активний сподвижник інструменталізму, Бацціні не раз входив у конфлікти з всемогутньою оперною клікою та “дратував” представників оперного бізнесу, з якими навряд чи міг домовитися про підтримку, що також могло стати ймовірною причиною доволі “прохолодного” відношення до опери. Проте, у цього полотна є і ряд позитивних, і негативних сторін, рівно ж як і одне з риторичних питань: чи ж не доля опери вчителя Джакомо Пуччіні - Антоніо Бацціні, захопленого постаттю Турандот, викликали бажання згодом геніально втілити цей сюжет Королем веризму?

Лібрето “Туранди”, яке збереглося в архівах міланської опери було оприлюднено на кількох музичних сайтах. Воно було видане ще у 1867 р. міланським видавцем Луккою (спеціалізувався з видань оперних лібрето) під назвою “Turanda: azione fantastica in quattro parti”: da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il carnevale 1866-67. Compositore: Antonio Bazzini; Testo: Antonio Gazzoletti”. Milano, Teatro alla Scala, 13/1/1867” з вказаним видавництвом - Milano: Lucca Francesco; testo in italiano. Лібретто має 40 сторінок і містить коротку передмову А.Бацціні, в якій він пояснює, що намагався разом з лібретистом створити чарівну захоплюючу казкову історію про кохання, спираючись на фаволу К.Гоцці та її інтерпретацію Ф.Шіллером [13]. Так, азійська фантазія в 4-х діях демонструє нове прочитання в багатьох аспектах, залишаючи головну фабулу - випробування загадками принцеси-вбивці виграє мандрівний принц, в якого норовлива дівчина врешті закохується. Проте, в цій опері немало новацій та нововведень. Так, головними персонажами в опері Бацціні “Туранда” стають: Король Персії Косрок (Luigi Vecchi) Cosroc Re di Persia, Туранда - його донька (Maria Destin) Turanda Figlia di Cosroe, Ормут - придворний Маг (Tito Sterbini) Ormut uno Dei Supremi Mag, Надір - Принц Індії (Giuseppe Fancelli) Nadir Principe Indiano, Адельма - служниця Принцеси (Giulietta Colbrand) Adelma Seguace e Confiden.

Отже, автори даної опери, не дивлячись на посилання до Гоцці і Шіллера, взагалі відходять від китайської тематики, творячи, радше, казково-фантистичний збірний образ Сходу. Географія Турандот в черговий раз розширюється і, покидаючи ненадовго Китай, вона оселяється на своїй прабатьківщині з поеми Нізамі -

Персії, а здобути її руку намагається Принц Індії Надір (перейменований Калаф). При цьому присутній новий герой - Маг Ормут, який у сцені чарування закликає єгипетських, вавилонських та зороастристських богів і духів, врешті, виходячи на пекельні сили. Тобто, автори, намагаючись створити виставу до карнавалу виходили з “карнавальної” строкатої, полістилістичної екзотики, нагромадження різних елементів якої стало одним з претензійних зауважень критики. Проте, якщо говорити про гібридизацію, а художньому образу Турандот однозначно притаманна ця тенденція, то полінаціональне начало у цій казці має право і на таке прочитання. Цікаво, що конструюючи композиційну-драматургічну канву, А.Гаццолетті та А.Бацціні відмовляються від масок (не дивлячись на приурочення постановки до карнавалу) — характерних національних персонажів *commedia dell'arte*, незмінна присутність яких є однією з суттєвих особливостей театральної версії цього сюжету (і в першопрочитанні Лесажем-Дорневалем в 1729 р., і у К.Гоцці 1762 р., і у Ф.Шіллера 1802 р.), чим суттєво звужують коло дійових осіб. Однак, новий персонаж — Маг Ормут стає причиною злого норову Туранди. Головним мірилом художньої ідеї твору виступає тема кохання, яка в романтично-піднесеному афективно-патетичному ключі проходить крізь всю оперу. Зрештою, Туранда пояснює свою злість і ненависть до мужчин браком любові, холодним, ніким не запаленим серцем. Взоруочись на вердієвські полотна, Бацціні вибудовує велику оперу в 4-х діях і 7 картинах з розкішними масовими сценами, численними хорами, хоч концентрує всю увагу на любовному трикутнику Ормуда/Туранди/Надіра. Персонажами, практично підтримуючими дію, стають Король і Адельма, які активно приймають участь в ансамблях (у опері є декілька терцтів і квартетів). Хоч вцілому драматургічна концепція та принципи дуже нагадують зрілий вердієвський стиль, та лірична напрямна, радше, тяжіє до зразків орієнтальної французької ліричної опери з елементами еkleктики.

Рукопис композитора зберігся в його рідному місті Бреція¹, який є, радше, партитурою ескізів тематичного матеріалу з великими правками та не цілком відповідною нумерацією, тобто, для її

¹ Його оприлюднено на сайті <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-12048>, де виставлена рукописна партитура: *Turanda musica del maestro A. Bazzini. Musica manoscritta Conservatorio di musica Luca Marenzio - Brescia Brescia Italiano SBN IT\CCU\LO1\1469222 Milano*.

відновлення потрібна фахова композиторська участь. Хоча теми, які можа відчитати, (автор позначає кілька лейтмотивів), відрізняються чудовим мелодизмом і художнім смаком. Можна виділити імпульсивний кострубатий синкопований лейтмотив Мага Ормуда та кантиленно-аріозний з арпеджфованими баркарольними переливами лейтмотив Адельми, який ляже в основу її надзвичайно красивої та сповненої душевності пісні “Про солов'я і троянду”. Однак, наявність екзотичних чи орієнтальних тем поки-що не виявлена. А проте, лібрето опери засвідчує досить струнку драматургію, хоч і строкату за сценами, та, А.Бацціні, скоріше нашкодило незнання тонкощів оперних переходів, динамічної пульсації життя сценічного полотна, тобто, театрального досвіду [4].

Дійсно, строкатість та еkleктизм як виразова система збірного образу Сходу позначилася на збережених ескізах декорацій, що є достеменно історичним раритетом. Їх створював до прем'єри 34-річний художник-декоратор Ля Скала Карло Ферраріо - Carlo Ferrario (1833-1907). І всі вони підтверджують значний еkleктизм у виборі візуального простору оперної дії. Це сім картин та ескізів, які позначені монументалізмом та величністю, вигадливістю та оригінальністю, хоч і відчутною переобтяженістю та вражаючим еkleктизмом, проте, увійшли у 5-ти томник “500 кращих ескізів сценографії” 1919 р.¹ Це 1) Площа з Храмом Сонця, ескіз для акту I, сцена I; 2) Зал суду, ескіз до Акту II, Сцена II; 3) Лабораторія Ормута ескіз до Акту III, Сцена III; 4) Банкетний зал ескіз для Акту III, Сцена IV; 5) Статуя Хана Оромана в храмі Модейн, ескіз для акту IV, сцена VI; 6) Висячі сади в палаці, ескіз для акту IV, Сцена V опери; 7) Скелі. Інтер'єр печери, ескіз для опери “Туранда”. З огляду на ці ілюстрації, можна зробити висновок, що у опері Бацціні-Гацолетті присутні знаки і єгипетських пірамід та сфінксів, і китайські пагоди, і висячі сади Семіраміди, і статуя в буддистському стилі, хоч названа в честь Хана Оромана, а в лабораторії Мага зібрані чи не всі ритуально-магічні пристрої всіх часів і народів. Так, на думку деяких дослідників - прочитання Турандот іноді нагадують пригоди Індіани Джонса, апелюючи до сучасних позачасових та полінаціональних фентезі. І якщо музика була настільки ж строкатою, як і декорації, то можна погодитися, що 20 вистав цієї опери вичерпали себе, хоч, у

¹ 500 stage design sketches in five volumes, 1919, by Carlo Ferrario (1833-1907). (Photo by DeAgostini/Getty Images)

відповідній історичній ситуації (підйом Рісорджіменто, загострення національно-визвольних змагань) фантазійна казка з любовною інтригою та чарівником на додаток не знайшла свого слухача.

Аналізуючи лібрето, проте, можемо стверджувати, що образ Туранди у Бацціні-Гаццолетті є дуже складним і багатограним. Очікуючи на справжнє кохання, неймовірно красива принцеса стає заручницею мага Ормута, який закоханий у неї. Саме він змушує солювати її у чорних обрядах, викликаючи одержимість, після чого вона піддає страті всіх чоловіків. Він же плекає у ній людиноненависницькі почуття, розуміючи, що ніколи не стане її чоловіком. Підлий і заздрисний, темний тип, який звик підлещувати королю - у щасливому фіналі опери чи не найбільше вітатиме закоханих (подібний підшіптувач згодом буде відтворений у опері китайського композитора Вей Мінглюна майже через півтора століття у 1985 р.). Від шіллерівської героїні Туранда набирає феміністичних поглядів, а її сольні монологи-роздуми виказують глибоку натуру, яка, проте, має в собі багато нетерпимої, напрасної, непокірливої норовливості. Її реакція на відгадування загадок Надіром - вибухова. Такою ж, одержимою помстою за перемогу над собою, вона постає у величезній сцені ворожіння і викликання інфернальних духів (як тут не згадати страшних обрядових сцен з чарівницями з “Макбета” чи “Бал-маскараду” Верді?). Це одна з кращих театральних-видовищних сцен, в якій задіюються навіть піротехнічні засоби. Чаші з вогнями, магичні дими і спалахи — атрибутика інфернальної сцени вочевидь захоплювала публіку, при тому, що Бацціні продемонстрував яскравий повнозвучний оркестровий стиль, а ритмічне начало, яке моделювало хронотоп монотонних східних трансів гарему, які поступово розкручувалися і нагніталися до дикого оргастичного екстазу з використанням розширеної батареї та диких криків-заклинань Ормуда і Туранди достоту відтворюють характерний для романтичної семантики орієнтальний *dance macabre* (подібний тип фовістичної оргастики зустрінемо у музиці В.Ферста до постановки п'єси П. МакКея на Бродвеї у 1914 р.). Зовсім по-іншому виступає героїня у розлогіх сценах жертвоприношень та сакраментальних танцях. Тут Бацціні застосовує принцип романтичних узорів-арабесок, які витончено переплітаються у повторно-остінатних, немов мукамних медитаціях. Туранда часто виступає солісткою у масових хорово-танцювальних сценах. Кілька сольних номерів

героїні досить складні та насичені — дається взнаки захоплення шуманівською декламаційно-психологічною манерою, яка не зовсім уживається з белькантовими епізодами. Проте, багатий, сповнений глибоких і протирічних почуттів світ баццінівської Туранди співмірний тогочасним складним жіночим образами, якими рясніє зріла романтична опера. Однак, якщо у Гоцці фундаментально відволікаючим моментом були маски (від яких не відмовилися ні Бузоні, ні Пуччіні), то ймовірно, драстична напруга такого явища як *femme fatale*, яка, хоч і перероджується, справляє в своїй суті гнітюче враження. Як писала Анна Папаєтті у своїй статті “Загадки Сфінкса”, що жоден щасливий фінал не перекриє жакливого враження від тотальних вбивств і скривавлених відрубаних голів [7].

Зрештою, даючи отруту Надірові власноруч, щоб приспати його і вивідати ім'я, тобто, перемогти в герці, вона розуміє, що вбиває власне кохання. Не блискавично, а дуже природньо і поступово прокидається її серце. Воно то протестує, то жаліється, знаходячи вдячне розуміння, то б'ється в суперечці, то мріє віддатися без останку - ці стадії зародження кохання Бацціні проводить від першої зустрічі Туранди і Надіра. То ж зрозуміло, коли Принц вирішує залишити це королівство (він програв герць, серце його розбите незділеним коханням), Туранда зупиняє його і оспівдується в любові. “Мною рухала завжди любов, просто від ненависті до любові - один крок, і цю межу я не розділяла. Тепер я зрозуміла (коли стільки раз заподіяла смерть, і вперше від смерті врятувала!), що значить — Любов” [13] - ця фінальна сентенція героїні говорить про справді глибоке внутрішнє її переродження. Сильний вольовий характер яскравої героїні вповні відповідає романтичним ідеалам жіночих ампула цієї епохи, яка часто виводить на авансцену складні, неоднозначні, а то й страшні та виродливі постаті, збагнути яких іноді не під силу навіть геніям. Однією з них стала Турандот, до розгадки якої примірялося немало митців. Однак, в даному випадку - наявність зовнішнього подразника, чинника, який провокує до жакливих вчинків - одна з версій імагологічного поля героїні (саме цією ідеєю скористається і Б.Брехт, проте, він зуміє в цій історії напротивагу відбілювачам “очорнити” чи не всіх дійових осіб). Хоча в цій опері не менш важливим є рівень творення декораційного імаго, яке трактуємо і в прямому і в переносному розумінні. Однак, перед тим як перейти до цієї проблеми, необхідно навести цитату Р.Локка, який розглядає принципи виявлення

екзотизму в музично-драматичних творах, адже саме в них на повну силу постає розуміння парадигми “всієї музики в повному контексті” (підкреслення моє — В.Й.). Тут вона усвідомлюється в рамках сюжету і озвучених слів, а в опері музика звучить серед ще більш обширного ряду немuzичних елементів: сюжету і вокалізованих слів, а також костюмів, оформлення, декорацій, руху на сцені і танцю. І всі, навіть далеко не музичні деталі складають в сумі той унікальний і неповторний образ, усвідомлення якого можна досягнути за допомогою контекстуального аналізу якнайширшого спектру” [2, с. 50].

До синтаксичних маркерів екзотичного образу Туранди (Турандот) належить декораційне імаго, яке полягає не лише у інтер'єрній обстановці та дизайні антуражу, натомість її створює і живе оточення. Так, хорові номери, які виконують в опері допоміжну функцію, виводять такі важливі для окреслення екзотичності образу топоси як фемінну гаремну імагему. В багатьох прочитаннях саме вона творить в певному сенсі яскраву “підсвітку” володарки рабинь, з якими вона або зливається у прояві жіночого “я”, або контрастує з ними, або ж навпаки — ініціює до певних (іноді ненормативних) дій (оргаїстичний шал у П. МакКея / В. Ферста). Дуже часто ця імагема отримує вираження через пластику, адже, починаючи від першої постановки — гарем принцеси та і її характеристика висловлюються засобами балету. У операх з'являються не лише танці, але і хори рабинь. Так, Бацціні починає свою оперу з гаремно-кальянного неначе перебуваючого в трансі хору (співати і рухатися все повільніше — ремарка автора), який робить жертвопринесення богам біля храму Сонця, оспівуючи при тім красу Туранди. На їх тлі проходить дует Ормута і Надіра і на запитання останнього “Що відбувається в цьому царстві, чому стільки страт, чи часом це не тиранія?” отримує відповідь - “Так, тиранія любові, ім'я якій Туранда”. У 4 Сцені I дії показані звичай східного двору, і цікавою ремаркою є те, що трансову музику виконують рабині, які акомпанують собі на східних інструментах (на жаль, не вказано а яких). Отже, Бацціні вирішив ввести прямі екзотично-тембральні ефекти, однак, не маючи уточнення можемо лише констатувати, що це струнно-щипкові - “дівчата перебирають руками”. Інші співають, інші плавно рухаються, інші лежать — розморений гарем на чолі з принцесою занурюється у ніжний солодкий транс (перший топос). Спокій перериває Надір, який вимагає пояснень жорстокості, яку він

побачив. Арією з хором йому відповідає Туранда, оголошуючи свої життєві принципи. “Її принципи?!” - іронізує Ормут, який керує нею неначе маріонеткою. Король і облесливий Ормут просять Туранду втихомиритися, та вона вимагає вендетти (другий топос)! “Слав смерть!” – підшіптує Ормут і Туранда завершує дію одою Любові до Смерті і Арімана — кривавого бога п'їтьми.

Заполонивши і закохавши п'янкими розмовами Надіра, Туранда викликає його на двобій у відгадуванні загадок. Надір погоджується на тортури і смерть, але відгадує всі загадки, від чого принцеса божеволіє з люті, адже Надір жартує над нею (II акт драми). Хор ні на мить не виходить з дії, а перемога Надіра святкується великою танцювальною сюїтою з музикантами на сцені. Не зникає гаремний компонент і в драстичній III дії, яка проходить в лабораторії Мага, де відбувається екзальтована до знемоги сцена чарування, якою керує Ормут, а хор і танцюристи спочатку звиваються разом з героїнею в екстатичному конвульсивному танці, який приводить всіх до вичерпання. Ормут дає отруту. В цей час на балу Надір чекає Туранду, якої нема. З ним розмовляє Адельма (вона співає баладу “Про солов'я і троянду” під супровід арфіста, що грає з наконечниками на пальцях, імітуючи звучання східних інструментів) і наложниці, оточуючи принца своїми чарами. Врешті Надір засинає, і принцеса вивідує його ім'я, яке він несвідомо вимовляє у сні. Цікава сцена спостереження за сплячим Надіром обидвох жінок, які порізному його сприймають. Адельма жаліє, Туранда - торжествує, вона вже бачить його смерть (однак їй не по собі, адже вона обдурила Надіра і зіграла нечесно – значить вона слабша, а ще – мимоволі дослухається до слів Адельми). Ймовірно, найбільша з усіх сцен – велетенський любовний дует героїв увінчує оперу. Психологічно насичений, сповнений пристрасті, у цьому діалозі Надір перевертає розуміння Туранди – не вона його вбиває – це він її добровільно покидає, не знаючи чи кохає – вона йому не потрібна, він знайде спокій у смерті, яку полюбив. Розплакана Туранда врешті стримує Надіра і визнає, що Любов перемогла смерть.

Італійські музикознавці відносили стиль Бацціні до періоду високої “вікторіанської” доби італійської музики – так звана *Italia umbertina* [11]. Захоплюючись його інструментальною музикою, проте, вщент розкритикували оперу, називаючи її старомодною, в'ялою, слюнявою, а лібретто – тупим і нецікавим. *Melodrammaticamente ridotta, peregrime bellezza* (занурена в

мелодраматизм, в поклонінні перед красою) – це найприємніші епітети, які заслужила “Туранда” Бацціні. Якщо врахувати його епігонство з Белліні (якого він обожнював), і дійсно ліричне наповнення, то, радше, композитор скористався принципами французької ліричної опери, яка не вповні відповідала гарячому італійському темпераменту. І хоч лібретисти Пуччіні – Альфано і Маффеї теж висловили своє зверхнє та недружнє ставлення, проте, за В.Ашбруком, дуже багато моментів запозичили та інтерпретували у своєму лібретто. Можливо, вони частково мали рацію, адже талановитий поет-лібретист А.Гадзолетті помер під час творення опери (1866), і Бацціні самотужки намагався врятувати ситуацію. Звинувачували композитора і у відсутності бойового духу і патріотизму. Лірико-драматична орієнтальна казка Бацціні виявилася не на часі, хоча всі відзначали великі мелодичні вартості цієї опери. Зрештою, італійці отримують у 1874 році власний геніальний зразок великої орієнтальної драми - “Аїду” Верді. Баццінівська ж “Туранда” була ближчою за духом до екзотичної лінії французької ліричної опери (“Шукачі перел” Бізе, “Лякме” Деліба). А можливо, певний національний стереотип уже виробився і щодо класичної фаволи Гоцці – яскравої, ефектної, динамічної, гострої, еспансивної, в якій автор констатує імаго безоглядно жорстокої і неблаганної жінки-вамп, вчинкам якої ніхто і не намагається знайти пояснення. Порушення ж самої семантики моделі з історичної перспективи розкриває нові грані образу Турандот, пропонує нетипові маркери у лірико-психологічній площині, декларує еkleктично-романтичний тип екзотизму.

Висновки. Опера “Туранда” А.Бацціні-А.Гадзолетті, створена через століття після ф'яби К.Гоцці та за пів-століття до опери Дж. Пуччіні, виявляє нові несподівані ракурси опрацювання даної тематики в оперному жанрі. Відходячи від елементів *commedia dell'arte*, які є основоположними у фаволі Гоцці, Бацціні, хоч і залишається у сфері казкової фабули, визначає жанр своєї опери як “азійська фантазія”, гравітуючи, попри яскраве декоративно-гаремне та державницько-імперське імаго Орієнту, до засад ліричної опери, гравітуючи до французьких моделей та взоруючись на ліричну драму В.Белліні. Особливо яскраво висвітлене декораційно-містичне імаго у численних сценах поклоніння богам, жертвопринесень тощо. Образ головної героїні є типом *femme fatale*, яка впродовж розгортання драматичної дії набирає сентиментальних рис, перероджуючись з

принцеси-вбивці у люблячу жінку. Еклектизм Бацціні проявився у відході від китайського контенту та розширенні геокультурних меж своєї оперної фантазії: дія відбувається в Персії (на прабатьківщині Турандот, збірний прообраз якої висвітлено у поемі Нізамі “Сім красунь”), принц Калаф стає індійським принцом Надіром, зберігаючи амплу лірико-драматичного героя. Бацціні відмовляється від масок, натомість вводить новий яскравий персонаж – Мага Ормута, який репрезентує сили зла, адже безнадійно закоханий в Туранду, ініціює її до вбивств за допомогою магії. Екзальтована містично-оргаїстична сцена поклоніння Аріману – одна з кращих у втіленні видовищно-театральної екзотики. У Пуччіні спостерігаємо містичне колоризування, маски повертаються, але у вигляді 3-х міністрів, служниця Туранди Адельма, яка захищала і врятувала Надіра, стає служницею принца Калафа - Лю, віддаючи за нього життя.

Високий емоційний тонус бельканто в поєднанні з веристською експресією, які частково передбачив у своїй опері Бацціні визначили і топономіку пуччінієвського прочитання. І хоч більше десятка композиторів-романтиків намагалися адаптувати образ Турандот, своє оптимальне втілення героїня знайшла у аурі високого веризму, одним зі шаблів сходження до якого можна вважати “Туранду” А.Бацціні.

Література

1. Ван Юй. Оперні втілення літературного сюжету “Турандот” в європейській музичній культурі XIX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С.207-213.
2. Ханнанов И. Ральф П. Локк. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм. Музыкальный экзотизм: образы и отражения. Кембридж, 2009. Пер. А. Ровнера. *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 1 (6). С.47-59.
3. Adami G., Carner M. Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas. London: Harrap, 1974. 341 p.
4. Ashbrook W., Powers H. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. Princeton University Press, 1991. 208 p.
5. Bazzini A. *La musica a Milano in Lombardia e oltre*. Milano, S. Marinotti, 1996. T 1. P.321.
6. Laffont R. Bazzani A. *Dictionnaire biographique des musiciens*. Paris, 1997, T. 1. P.289.
7. Papaci Anna. The Riddles of the Sphinx. URL: https://www.academia.edu/30870614/The_Riddles_of_the_Sphinx_Turandot_Programme_The_Royal_Opera_London
8. Parmentola C. Bazzini Antonio. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Utet, Torino, Le Biografie*. 1985. Vol I. P. 361.

9. Satori C. Antonio Bazzini e il teatro lirico in AA.VV. *Melodramma italiano dell'ottocento Teatro*. Torino: Einaudi 1977. P. 437-449.
10. Sartori C. L'Avventura del Violino. *L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*. Torino: ERI, 1978. P. 159-185
11. Tarling N. Orientalism and the Operatic World. London, Rowman & Littlefield, 2015. 354 p.
12. Toni A. Antonio Bazzini: la vita, il violinista, il didatta e il compositore Milano: Editrice Athena, 1946. 74 p.
13. Turanda: azione fantastica in quattro parti. Libretto. URL: <https://www.loc.gov/item/2010657811>
14. Turanda. Musica del maestro A. Bazzini. Fondo prezioso Conservatorio di musica Luca Marenzio - Brescia Manoscritti musicali della biblioteca del Conservatorio Luca Marenzio. URL: <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=12048#page/10/mode/2up>
15. Festival Puccini URL: <https://www.puccinifestival.it/turandot-le-la-turanda-antonio-bazzini/>

References

1. Vang, Yu. (2018). Oporni vtliennya literaturnogo syuzhetu "Turandot" v Evropeyskiy muzichniy kulturi XIX stolittya. *Ukrayinska kultura: minule, suchasna, shlyahi rozvittku: nauk. zap. Rivnen. derzh. gumanit. un-tu*. Rivne: RDGU. Vyp. 28. S. 207-213. [in Ukrainian].
2. Hannanov, I. (2010). Ralf P. Lökk. Rasshirennyiy vzglyad na muzykalnyiy ekzotizm. Muzykalnyiy ekzotizm: obrazy i i otrazheniya. Kembriidzh, 2009. Per. Anotona Rovnera. *Problemy muzykalnoy nauki*. № 1 (6). P. 47-59. [in Russian].
3. Adami G., Carner M. (1974). Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas. London: Harrap. 341 p. [in English].
4. Ashbrook W., Powers H. (1991). Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. NJ: Princeton University Press. 208 p. [in English].
5. Bazzini, A. (1996). La musica a Milano in Lombardia e oltre. Milano, S. Marinotti. T 1. P. 321. [in Italiano].
6. Laffont, R. (1997). Bazzani A. *Dictionnaire biographique des musiciens*. T 1. P. 289. [in French].
7. Papaci, Anna (2014). The Riddles of the Sphinx. URL: https://www.academia.edu/30870614/The_Riddles_of_the_Sphinx_Turandot_Programme_The_Royal_Opera_London [in English].
8. Parmentola, C. (1958). Bazzini Antonio. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Utet, Torino, Le Biografie*. Vol. I. P. 361. [in Italiano].
9. Satori, C. (1977). Antonio Bazzini e il teatro lirico in AA.VV. *Melodramma italiano dell'ottocento Teatro*. Torino: Einaudi. P. 437-449. [in Italiano].

10. Sartori, C. (1978). L'Avventura del Violino. *L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*. Torino, ERI. P.159-185. [in Italiano].
11. Tarling, N. (2015). *Orientalism and the Operatic World*. London, Rowman & Littlefield. 354 p. [in English].
12. Toni, A. (1946). *Antonio Bazzini: la vita, il violinista, il didatta e il compositore* Milano: Editrice Athena. 74 p. [in Italiano].
13. Turanda: azione fantastica in quattro parti. Libretto. URL: <https://www.loc.gov/item/2010657811>. [in Italiano].
14. Turanda. Musica del maestro A. Bazzini. Fondo prezioso Conservatorio di musica Luca Marenzio - Brescia Manoscritti musicali della biblioteca del Conservatorio Luca Marenzio. URL: <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=12048#page/10/mode/2up> [in Italiano].
15. Festival Puccini // <https://www.puccinifestival.it/turandot-le-la-turanda-antonio-bazzini/>. [in Italiano].

Wang Yu – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 77136983@qq.com
ORCID 0000-0001-7760-576X

Little-known forerunner of «Turandot» of Giacomo Puccini – «Turanda» of Antonio Bazzini

The image of Turandot that has almost the greatest number of interpretations in a variety of genres, particularly, in opera, ushered in the masterpiece of G. Puccini. Still, rather little-known remain over ten of her opera forerunners among which a special place belongs to the opera of the king of verismo – the well-known violin virtuoso, composer, social-cultural figure, professor of Milano conservatoire Antonio Bazzini, in whose class G. Puccini was a student. His only opera “Turanda” of 1867 became the subject of the study in this article whose objective is to outline the imagologeme of the cruel princess character in the interpretation of A. Bazzini.

Using the imagologic methodologies oriented toward all-round outlining of the Other – particularly in the context of the oriental themes, the author proceeds from the comparative analysis that gives ground for determination of the common and distinctive traits in the interpretation of the heroine character in the context of the Italian and general European cultural paradigm. Created almost 100 years after Carlo Gozzi's fiaba and 50 years before G. Puccini's “Turandot” A. Bazzini finds new unexpected dimensions of the work on such theme in the opera genre. Departing from the elements of commedia dell'arte that are the cornerstones in Gozzi's favola, Bazzini, though staying in the sphere of the fairytale plot defines the genre of his

opera as the “Asian fantasy”, gravitating despite the decorative-harem and state-imperial image of the Orient to the principles of the lyrical opera French models and looking at the lyrical drama of V. Bellini. The main lady character is the type of the femme fatale, who in the course of unwinding of the dramatic action acquires some sentimental traits, reinvents herself from the princess-killer to the loving lady. Bazzini’s eclecticism was manifested in the departure from the Chinese content and extension of the geocultural boundaries: the action takes place in Persia (Turandot’s ancestral homeland, whose combined prototype image is described in the poem of Nizami “Seven Beauties”), Prince Calaf becomes the Indian Prince Nadir, preserving the role of the lyrical-dramatic hero. Bazzini refuses from the masks and instead brings in the new bright character – magician Ormut who represents the evil forces, for he is hopelessly in love with Turandot, inspires her to killings with the aid of sorcery. The exalted mystical-orgiastic scene of worshipping Ahriman is one of the best in the presentation of the spectacular-theatrical exotica. And though over a dozen of composers-romanticists attempted to adapt the character of Turandot, the heroine found her optimal embodiment in the aura of the high verism, one of the steps on the way to which can be regarded “Turanda” of A. Bazzini.

Key words: Turandot, Antonio Bazzini, romantic exoticism, lyrical opera, eclecticism, orientalism, imagology.

Стаття поступила до редакції 07.09.2019, прийнята до друку 07.10.2019.

УДК 78.36

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.308.320>

Вадим Горбаль

**ОРКЕСТР У КОНЦЕРТАХ ЙОГАННА ЙОАХІМА КВАНЦА
У СВІТЛІ ВЧЕНЬ ПРО ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
ВИКОНАВСТВО ДОБИ БАРОКО**

Горбаль Вадим Ярославович – кандидат мистецтвознавства, доцент, підполковник, Національна академія сухопутних військ ім. Гетьмана Петра Сагайдачного (Україна). E-mail: vadikdj86@gmail.com
ORCID 0000-0002-0631-2617