

RU

Детские образы в операх Джакомо Пуччини: наследие и новаторство в драматургическом развитии

Дё О. В., Бреус А. Г.

Аннотация. Цель исследования – выявление роли детских партий и образов в драматургическом развитии опер Джакомо Пуччини, рассматриваемых как продолжение и развитие традиций, заложенных зарубежными композиторами предшествующих эпох. Статья посвящена определению роли детского голоса и образа ребенка в операх итальянского композитора Дж. Пуччини («Тоска», «Турандот», «Мадам Баттерфляй», «Сестра Анжелика»). В статье анализируется, как Дж. Пуччини, вдохновленный традицией использования детских тембров в западноевропейской музыке, интегрирует этот прием в свои оперы. Осмысливается специфика музыкальной драматургии, основанная на привлечении внимания слушателя к взрослым персонажам посредством сольных и хоровых вокальных партий, созданных специально для детских голосов. Уделяется внимание детским хорам религиозного содержания («Хорам Ангелов») как символическому элементу композиции, подчеркивающему метафоричность и духовность сюжета. Выявляются области воздействия на «детскую» музыку Дж. Пуччини таких композиторов, как Р. Вагнер, Л. Делиб, П. Маскани и К. Дебюсси. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые анализируются возможные истоки вдохновения композитора в связи с творчеством его западноевропейских предшественников и современников. В результате исследования устанавливается, что оперы Дж. Пуччини, отличающиеся яркостью тематического материала и драматургической цельностью, наполненные глубокими драматическими переживаниями, раскрывают проблемы этического и социального характера, не в последнюю очередь при помощи введения композитором детской образности, являющейся важной частью авторской концепции.

EN

Child characters in Giacomo Puccini's operas: legacy and innovation in dramaturgical development

O. V. Dyo, A. G. Breus

Abstract. The research aims to identify the role of children's parts and characters in the dramaturgical development of Giacomo Puccini's operas, considered as a continuation and development of traditions established by foreign composers of previous eras. The article focuses on defining the role of the child's voice and the child's image in the operas of the Italian composer G. Puccini ("Tosca", "Turandot", "Madama Butterfly", "Suor Angelica"). The article analyzes how G. Puccini, inspired by the tradition of using children's timbres in Western European music, integrates this technique into his operas. The specificity of musical dramaturgy is conceptualized, based on drawing the listener's attention to adult characters through solo and choral vocal parts created specifically for children's voices. Attention is paid to children's choirs of religious content ("Angel Choirs") as a symbolic element of the composition, emphasizing the metaphorical nature and spirituality of the plot. Areas of influence on G. Puccini's "children's" music by composers such as R. Wagner, L. Delibes, P. Mascagni, and C. Debussy are identified. The research is novel in that it is the first one to analyze the composer's possible sources of inspiration in connection with the work of his Western European predecessors and contemporaries. The paper establishes that G. Puccini's operas, characterized by the brightness of thematic material and dramaturgical integrity, filled with deep dramatic experiences, reveal problems of an ethical and social nature, not least through the composer's introduction of child imagery, which is an important part of the author's concept.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена неистощаемым вниманием слушателей и специалистов в области музыкального искусства к теме детства в оперной музыке. Среди многообразия работ, посвященных

творчеству Дж. Пуччини и западноевропейских композиторов в целом, тема детских образов в опере все еще остается недостаточно раскрытой. Между тем разностороннее осмысление опыта композиторов прошлого, обратившихся к тембровым и выразительным возможностям детского голоса, способствует как достижению наиболее высоких результатов в воспитании молодых музыкантов, так и обогащению музыкального искусства.

Опера, как синтетическое искусство, обладает уникальной способностью воплощать многогранные аспекты человеческого опыта, включая мир детства. Детские образы и голоса в опере несут важную смысловую нагрузку, раскрывая темы наивности, невинности, уязвимости и надежды. Обращение к возможностям детских хоров дает возможность композиторам воплотить эффект чистоты и «ангельского» звучания, нередко контрастирующего с драматическим напряжением оперных сцен.

Изучение данной темы позволяет углубить знания в области композиторского метода Дж. Пуччини, уникальности сочетания в его творчестве новаторского подхода к оперной драматургии и опоры на существующие традиции введения детского хора и сольных детских голосов в европейской оперной музыке. Исследование способствует расширению представлений о роли детских голосов в оперном искусстве в целом, т. к. Дж. Пуччини стал одним из первых композиторов, применивших в своем творчестве тембровые возможности детского голоса как значимый драматургический инструмент.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- рассмотреть детские образы в оперном творчестве;
- проанализировать драматургическую функцию детских образов в операх Дж. Пуччини и определить влияние традиций зарубежных композиторов на формирование подхода Пуччини к созданию детских партий в опере.

Для проведения исследования особенностей использования зарубежными композиторами детских голосов и образов, влияющих на драматургическое развитие опер Дж. Пуччини, в данной статье применяются методы изучения источников, соответствующих обозначенной проблематике, с использованием аналитического подхода; метод музыкального анализа.

Материалом для исследования послужили оперы Дж. Пуччини «Тоска» (1898), «Турандот» (1921), «Мадам Баттерфляй» (1903-1904), «Сестра Анжелика» (1918); оперы Р. Вагнера «Риенци, последний из трибунов» (1837-1840) и «Тангейзер» (1845); опера П. Масканьи «Ирис» (1898); мистерия д'Аннунцио и К. Дебюсси «Мученичество св. Себастьяна» (1911).

Теоретическую базу исследования составляют работы о жизни и творчестве Дж. Пуччини русских (Данилевич, 1969; Кенигсберг, 1963; Левашева, 1980; Соллертинский, 1946) и зарубежных (Ashbrook, 1968; Carner, 1958) авторов; труды, посвященные музыкальному наследию К. Дебюсси (Кокорева, 2010; Кремлев, 1965) и Р. Вагнера (Костенников, 2005); исследования, раскрывающие особенности претворения детских образов в музыке (Лесовиченко, 2013; Сорокина, 2006; Sutherland, 2021).

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов (особенности воплощения детских образов в творчестве Дж. Пуччини) в практике преподавания теоретических музыкальных дисциплин, а также в качестве основы для дальнейших исследований проблемы детских образов в опере.

Обсуждение и результаты

Включение детских голосов и образов в оперное произведение – это особая форма выражения детской тематики в музыке, которую сложно четко классифицировать (как произведения о детях или предназначенные детям), однако данная форма неразрывно связана с образом ребенка. Подобное воплощение детской темы в опере базируется на художественном символизме детского образа либо на особенностях выразительных средств, сформировавшихся именно в оперном жанре. Как справедливо отмечает Е. А. Сорокина, «не являясь непосредственным отражением мира детства, в данном случае детская образность становится частью сложной авторской концепции, характеризуя уже не специфику детского микрокосма, а способствуя раскрытию определенных качеств мира взрослых» (2006, с. 110).

Согласно классификации А. М. Лесовиченко (2013, с. 101), в числе типологических оснований детской музыки как феномена композиторского творчества отчетливо выделяется несколько направлений: музыка для детского исполнения и слушания, музыка для детей в исполнении взрослых, музыка о детях для взрослых, инструктивная музыка, музыка для детей в совместном исполнении со взрослыми. К последней группе автор относит, в первую очередь, произведения «взрослой» музыки, в которых участвуют дети. Наполненные глубокими драматическими переживаниями, раскрывающие судьбы людей, проблемы этического и социального характера, вопросы жизни и смерти, оперы Дж. Пуччини, без сомнения, примыкают именно к области «взрослых» музыкальных сочинений, однако модус детства в них также присутствует.

Джакомо Пуччини (1858-1924 гг.) – итальянский оперный композитор, органист и хормейстер. Оперы композитора отличаются интонационно разнообразный мелодический строй музыкального языка, яркость тематического материала, сквозное симфоническое развитие, драматургическое единство музыкальной формы. Творческое наследие Дж. Пуччини включает в себя 12 опер, в числе которых «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») (1904), «Турандот» (1926) и др., 2 кантаты, симфоническое каприччио, камерно-инструментальные ансамбли, церковная музыка и др.

Введение детских образов и голосов в оперы Дж. Пуччини существенно отличается от подобной практики предшествующего времени, в частности XVII-XVIII веков – времени, когда композиторы «стремились отразить потребности существующей драмы с логической характеристикой» (Sutherland, 2021, p. 87). Австралийский ученый Э. Сазерленд (Sutherland, 2021) в исследовании «Дети в опере» указывает на две наиболее значимые причины включения детских партий в оперы Дж. Пуччини, каждая из которых отражает развитие формы оперного искусства в этот период. В первую очередь, автор отмечает расширяющиеся возможности звука: применение большего разнообразия вокальных тембров, чему способствовала осуществленная в 1876 году практическая реализация концепции оркестровой ямы. Во-вторых, воздействие стиля веризм, важной характеристикой которого стало стремление к введению в оперный жанр реалистичных массовых сцен, демонстрирующих определенный срез общества и включающих в том числе детей.

В драматургии оперы Дж. Пуччини «Тоска» (1898) в трех действиях на либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы по одноименной драме В. Сарду (1887) реалистичные, в особенности бытовые, сцены играют одну из важнейших ролей, контрастируя с напряженностью индивидуальных характеристик героев. Ярким примером является сцена Ризничего с мальчиками-певчими в I акте (ц. 53), открывающая выход Скарпья. О. Е. Левашева отмечает: «Это один из тех ярких жанровых моментов, в которых наглядно проявился реалистический метод композитора, его острое чувство бытовой атмосферы действия. Задуманная как своего рода интермеццо перед трагическим финалом, сцена разворачивается в стремительном темпе скерцо, пронизанном острыми итальянскими танцевальными ритмами (6/8, 9/8, движение тарантеллы)» (Левашева, 1980, с. 242). Примечательно, что несмотря на то, что Дж. Пуччини отдает детским голосам собственные линии в партитуре, они напрямую зависят от взрослого хора: один из голосов детского хора поет в унисон с партией взрослых сопрано.

Противопоставление мальчишеского веселья «тяжеловесному» образу барона обнаруживается не только с точки зрения музыкального языка (задорное скандирование хоровых голосов на одной ноте, краткость фраз, ограниченный диапазон, скачки на б6, м7, и др.), но и благодаря ремаркам композитора («вбегают шумною толпою», «насмешливо», «прыгая и смеясь» и др.). При появлении Скарпья (3 такта до ц. 57) темп с *allegro con spirito* меняется на *andante sostenuto molto*, возникают тревожные триольные интонации.

Как отмечает О. Е. Левашева, «еще в эпоху сценического рождения “Тоски” многие критики усматривали в ней прямое влияние Вагнера. Эту точку зрения разделяют и современные музыковеды. Так, французский исследователь Андре Готье, большой почитатель Пуччини, прямо рассматривает “Тоску” под знаком вагнеровских эстетических принципов и видит в ней прежде всего “тень Вагнера”, его концепцию музыкальной драмы» (Левашева, 1980, с. 221). Действительно, как и немецкий оперный реформатор, Дж. Пуччини включает хор в непрерывно развивающуюся сквозную сцену. Отметим также, что Р. Вагнер (1813-1883) неоднократно обращался к тембровым возможностям хора мальчиков, начиная с раннего периода творчества, трагической оперы «Риенци, последний из трибунов» (1837-1840) в пяти действиях на либретто композитора по роману Э. Бульвер-Литтона «Риенци, последний из римских трибунов». А. М. Костенников отмечает: «От “Риенци” ведет начало очень перспективная для будущего творчества Вагнера, своеобразная тембровая драматургия. Неоднократное использование детского хора (“вестники мира”) в первой сцене второго действия образует ощутимый контраст и при этом создает “арку”, способствующую композиционной завершенности сцены» (Костенников, 2005, с. 4). Примечательно, что если в «Тоске» Дж. Пуччини хор мальчиков-учеников исполняется детскими голосами, в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861-1867) в 3 действиях, 4 картинах на либретто композитора образ учеников воплощается низкими женскими и высокими мужскими хоровыми голосами (альт – тенор).

В опере Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (первая постановка была осуществлена в 1845 году) в трех действиях на либретто композитора по легенде о Тангейзере присутствует небольшая, но значимая партия молодого пастуха, рассказанная на детский голос (первый акт). Простой в мелодическом отношении напев народного характера, в совокупности с предшествующим оркестровым эпизодом, исполненным лирики и напевности, создает атмосферу утренней весенней свежести, подводя слушателя к отдаленному звучанию хора паломников, доносящегося будто издалека. Хор пилигримов выводит мальчика-пастуха из состояния грез, побуждая его обратиться к паломникам с приветствием и просьбой о молитве. Данная сцена оказывает глубокое эмоциональное воздействие на Тангейзера, недавно покинувшего Грот Венеры и вернувшегося в реальность. Услышав просьбу пастушка молиться за него, герой погружается в раздумья о совершенных им греховных проступках, испытывая искреннее раскаяние. Эпизод с пастушком играет ключевую роль в развитии сюжета оперы, мягко перенося восприятие слушателя из волшебного царства Венеры в реалистичный природный пейзаж, создавая своеобразный переход между этими противоположными образными сферами.

В концепции «Тоски» Дж. Пуччини драматургически значим детский образ пастушка (альт), появляющегося в третьем акте (ц. 3) с грустной, несколько наивной лирической песней. Приведем русский текст А. Машистова: «Грудь дышит тяжело, мне счастья нет на свете. Голос твой нежный затих, как в поле ветер. Ты разлюбила. Я страдаю. Солнце встречая, смерти я жду» (Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы...). Введение в структуру оперы пастушка обеспечивает резкий контраст с завершающей второй акт насыщенной драмой. А. К. Кенигсберг отмечает: «У Пуччини, как и у классиков, встречаются фоновые эпизоды, создающие “эмоциональную настройку” последующего действия или, наоборот, контрастирующие ему. Здесь в равной мере принимают участие оркестр, хор и солисты. Спокойная оркестровая тема и песенка пастуха за сценой, открывающие III акт “Тоски”, контрастны последующему трагическому ариозо Каварадосси» (Кенигсберг, 1963, с. 206). Короткий эпизод пастушка, предвещающий лидийской гармонией, характерен для творчества Дж. Пуччини, использующего красочную оркестровку, выводящую на первый план традиционный для пасторальных сцен тембр флейты. О. Е. Левашева подчеркивает: «Тонкими колористическими приемами художник передает

свежесть утреннего пейзажа: звонкие, нежные тембры арфы, треугольника, *divisi* засурдиненных скрипок, чистое звучание детского голоса в идиллической песне пастуха, выразительность диатонического лидийского лада, характерного, как указывал на это композитор, для старинных народных песен Римской области» (1980, с. 257).

Таким образом, можно отметить, что введение детских голосов в опере «Тоска» Дж. Пуччини помогает утвердить реализм массовых сцен. Роль пастушка Пуччини по своему драматургическому значению присоединяется к роли молодого пастуха в «Тангейзере» Р. Вагнера.

Вместе с тем важно отметить, что, по справедливому замечанию И. И. Соллертинского, «ни один из крупных европейских композиторов не сумел избежать в той или иной степени воздействия Пуччини и приемов его музыкальной драматургии, не говоря об оперетте и о Кальмане – главном “пуччинизаторе” европейского опереточного искусства, давшего в “Фиалке Монмартра” опереточную параллель к “Богеме”. Но элементы пуччиниевской драматургии можно встретить и в операх Шрекера (например, в “Дальнем звоне” и в “Отмеченных”) и у Альбана Берга в “Воццеке” – при всем атонализме его музыкального языка, и даже... у Стравинского в “Эдипе»» (Соллертинский, 1946, с. 103). В числе оперных сочинений зарубежных композиторов, написанных после «Тоски», отметим «Луизу» (1900) в четырех актах и пяти сценах французского композитора Г. Шарпантье (1860–1956), яркий образец веризма, знаменующий собой начало натурализма во французской опере, включающий небольшую роль *L'apprenti* (Ученика). Другим примером может считаться опера «Бомарцо» (1967) аргентинского композитора А. Хинастеры (1916–1983), в которой роль мальчика-пастуха (сопрано) также является драматургически важной.

Большим значением Дж. Пуччини наделяет детский хор в опере «Турандот» (1921) в трех действиях (пяти картинах), по одноименной пьесе К. Гоцци, либретто Дж. Адами и Р. Симони. Музыкальная характеристика главной героини дается в первом акте: Турандот без слов движется в торжественном шествии в сопровождении детского хора. О. Е. Левашева пишет об этом эпизоде следующее: «Мощно звучит клич народа, зовущего палача: “Пу-Тин-Тао!” и как отклик на этот зловещий зов раздается светлый хор детских голосов, воспевающий всемогущую Турандот, – старинный китайский гимн, первозданный, как сама природа, песнь чистых сердец, не знающих страха» (1980, с. 493–494).

«Мадам Баттерфляй» (1903–1904), известная на русской сцене под названием «Чио-Чио-сан», – опера Дж. Пуччини в трех актах на либретто Л. Иллика и Дж. Джакоза, по мотивам одноименной драмы Д. Беласко (1900). Ярким детским образом в опере является образ главной героини Чио-Чио-сан, которой в первом действии пятнадцать лет. Как отмечает Л. В. Данилевич, «наивная и совсем еще неопытная девушка (вернее – девочка, наполовину ребенок!) столкнулась с двумя врагами. Один враг – религиозные традиции, древние предрассудки ее родни <...> Другой – самый коварный – враг предстал перед юной гейшей в виде обворожительного красивого моряка» (Данилевич, 1969, с. 193).

Проблему использования зарубежными композиторами детских голосов и образов, влияющих на драматургическое развитие оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» можно рассматривать лишь в самом общем плане. Уместнее говорить о претворяемых западноевропейскими композиторами актуальных для своего времени (периода назревающих империалистических войн) сюжетных тенденциях оперного искусства. В исследовании О. Е. Левашевой «Пуччини и его современники» (1980) автор намечает отдельные линии, прокладывающие путь к «японской» опере Дж. Пуччини. Одним из наиболее ярких воплощений темы женской судьбы стала опера французского композитора Л. Делиба (1836–1891) «Лакме» (1883), близкая по своему сюжету к созданной значительно позже «Мадам Баттерфляй». О. Е. Левашева отмечает: «Обаятельный образ юной индийской девушки, выписанный Делибом с присущим ему изяществом и вкусом, бесспорно, таит в себе некоторые черты будущей Баттерфляй» (1980, с. 276). В качестве более яркого примера «японской» лирической драмы, обнаруживающей точки пересечения с оперой Дж. Пуччини, мы можем рассматривать веристскую оперу «творческого соперника» и друга автора «Мадам Баттерфляй», итальянского композитора П. Масканьи (1863–1945), «Ирис» (1898) на либретто Л. Иллика в трех действиях. Главной героиней является Ирис – юная японская девушка. Образы Чио-Чио-сан и Ирис сближает не только возраст девушек, но, прежде всего, подходы авторов опер к драматургическому решению своих сочинений. Так, например, в арии Ирис “*Un dì, ero piccina*” («Однажды я была маленькой девочкой») героиня рассказывает о посещении буддистского храма в раннем детстве. В свою очередь, о своем прошлом рассказывает и Чио-Чио-сан в «автобиографическом» эпизоде первого акта (ц. 44) – “*Nessuno si confessa mai nato in povertà*” («Никто никогда не признается, что родился в бедности»).

В опере «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини одним из первых в западноевропейской опере обратился к синкретизму восточной и западной музыкальных культур. Образ Баттерфляй воплощен посредством характерных для Дж. Пуччини композиторских приемов, гармонично объединенных с уникальными чертами японской культуры, глубоко исследованными композитором. М. Карнер (Carner, 1958, с. 367–368) указывает на присутствие в опере около десяти подлинных тем, подчеркнутых композитором из сборников японских народных песен. Именно традиционные японские темы помогают композитору создать выразительный образ наивной и доверчивой девочки. Прием объединения европейской и восточноазиатской звучностей используется Дж. Пуччини и в музыкальной характеристике двухлетнего сына мадам Баттерфляй: “*Chi vide mai a bimbo di Giappon occhi azzurrini?*” («Кто-нибудь видел японского ребенка с голубыми глазами?», 2 акт, первая картина).

Опера «Сестра Анжелика» (1918) Дж. Пуччини выделяется среди его творчества особой камерностью, что проявляется в том числе в практическом абсолютном женских и детских голосах (за исключением финальных хоровых сцен). В этом произведении, действие которого разворачивается в монастыре, детские голоса приобретают исключительное значение, становясь символом невинности, чистоты и даруемой небесами надежды.

«Сестра Анжелика» является второй из частей созданного триптиха, включающего три контрастирующие друг с другом оперы: «Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки». Жанровое определение «триптих» применительно к этому произведению ввел сам композитор. Цикл опер Дж. Пуччини принципиально отличается от традиционного жанра трилогии, связанной единым сюжетом. Основной прием построения драматургии здесь основан на создании контраста. Несмотря на отсутствие формальной образной связи между тремя частями, между ними существует определенная внутренняя драматургическая взаимосвязь. В триптихе Пуччини впервые обратился к жанру одноактной оперы, при этом оперы, в которой нигде не нарушается принцип единства действия. Отметим, что одними из наиболее известных музыкально-театральных произведений того периода являются одноактная «Сельская честь» Пьетро Масканьи (1890) и близкая к ней по музыкальному решению короткая опера «Паяцы» Руджеро Леонкавалло (1892) в двух актах с прологом, однако ни в одном из этих произведений не задействованы детские хоры.

Религиозная окраска музыки представляет собой одну из самых заметных черт оперы. Для бывшего церковного композитора и органиста собора Сан-Мартино в Лукке эта тема, по всей видимости, предоставила возможность проявить свое мастерство в написании литургической музыки, а вероятно, и обратиться к своим ранним неопубликованным произведениям. Детский «Хор Ангелов» вводится Дж. Пуччини в финальную сцену «Сестры Анжелики» – «Чудо».

Композитор «обрамляет» сочинение хоровыми сценами: произведение открывается умиротворенной картиной монастыря, представленной отдаленным колокольным звучанием и хором монахинь за сценой, поющих Ave Maria. Финальным хором принадлежит особенная роль. Как отмечает У. Эшбрук, «для сцены чуда Пуччини дополняет оркестр целой фалангой инструментов за сценой, включая два фортепиано, орган, три трубы и тарелки <...> В этом эпизоде отсутствие четкого ритмического контраста и отсутствие явно расходящихся линий в мелодиях, которые объединяет Пуччини, не производят по-настоящему парящего эффекта, которого он, очевидно, надеялся достичь» (Ashbrook, 1968, p. 189).

Развязка оперы двойственна, что указывает на лежащую в ее начале романтическую традицию. Сестра Анжелика молит Деву Марию о прощении, призывая спасти ее ради любви к сыну. Хотя главная героиня действительно погибает на сцене – узнав о кончине своего ребенка и покончив с собой, – музыка наполнена светлой надеждой: из часовни слышны ангельские голоса. Анжелике открывается видение, в котором появляется Мадонна, окруженная ангелами, и направляет к ней белокурого мальчика, а сама героиня уходит из жизни в сверкающем свете чудесного откровения. Финал оперы отличается широта, сложность гармоний, значимость роли оркестра и включение постепенно приближающихся хоров (детский хор и женский) с текстом на латинском языке. Просветленный колорит и повторение ранее звучавших тем придают последней части оперы репризный характер. Таким образом, конец оперы представляет собой своеобразную «белую мессу». О. Е. Левашева отмечает: «Заключительный хор ангелов, переключаясь с начальной темой молитвенного песнопения, создает замыкающую всю оперу арку. Пуччини гармонизирует простую гимническую тему сплошными параллельными трезвучиями в духе средневековых органумов» (Левашева, 1980, с. 433). Детский хор вступает в 5 такте от ц. 79. Важно отметить, что, как и в «Тоске», он не обладает полной самостоятельностью: написанные в достаточно узком вокальном диапазоне фразы дополняются тембрами первых и вторых сопрано (ц. 79, тт. 5-6, 8-9), к которым затем подключаются альты (ц. 79, тт. 12-13, ц. 81). Хоровая звучность постепенно истончается, в партии оркестра вновь звучит основная тема Анжелики. Опера заканчивается широко распетой плагальной каденцией в мелодическом C-dur в динамике *pianissimo*.

При создании оперы «Сестра Анжелика» значительное воздействие на Дж. Пуччини оказали сочинения д'Аннунцио (1863-1938) – итальянского поэта и драматурга, автора созданной совместно с К. Дебюсси (1862-1918) мистерии «Мученичество св. Себастьяна» (1911). Восемнадцать отдельных номеров в совокупности представляют собой целостное произведение ораториального типа для оркестра, хора и солистов. Оратория включает в себя пять частей, каждая из которых делится на законченные, лаконичные или же более развернутые номера. Л. М. Кокорева отмечает: «Дебюсси лелеял планы сделать из этого либо концертное произведение, либо оперу (для чего полагал значительно изменить и сократить текст). К сожалению, не успел» (Кокорева, 2010, с. 439).

Одно из наиболее значимых мест в оратории отводится хорам (присутствующим во всех частях сочинения, кроме второй), которые отличает значительное разнообразие: используются мужские, женские, одnogолосные и многоголосные хоры. Детский хор в мистерии не задействован, однако, как и в «Сестре Анжелике» Дж. Пуччини, в «Мученичестве св. Себастьяна» присутствует Хор Ангелов (без сопровождения). Помещенный в пятую часть сочинения «Рай» («La Paradis»), выдержанный в характере католической Gloria, легкий и подвижный, он основан на абсолютно консонантной модальной гармонии с кадансированием в тональность Des-dur. Помимо сакрального содержания двух «ангельских» хоров, между мистерией К. Дебюсси и второй частью Триптиха Дж. Пуччини существует и иная связь. Ю. А. Кремлев, говоря о мистерии, отмечает: «Вся ее суть сводилась к сдобренному декадентской порочностью утверждению религиозной доктрины, согласно которой жизнь – в смерти, и надо умереть, чтобы жить» (1965, с. 628).

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам.

Включение детских голосов и образов в оперу представляет собой специфический метод отражения детской тематики в музыке. Демонстрация мира детства в оперном искусстве основывается на художественном символизме детского образа. Оперы Дж. Пуччини, принадлежащие к сфере серьезной взрослой музыки, содержат партии, написанные специально для детских голосов, что объясняется в том числе воздействием на композитора

эстетических традиций направления веризм в музыке, одной из особенностей которого стало введение в оперу реалистичных сцен, демонстрирующих различные слои общества, и героев разных возрастов.

В драматургии оперы Дж. Пуччини «Тоска» бытовые сцены играют одну из важнейших ролей. Ярким примером является сцена Ризниче с мальчиками-певчими, контрастирующая с дальнейшими трагическими событиями, это один из жанровых моментов, демонстрирующих реалистический метод композитора. Еще при жизни автора критики усматривали в «Тоске» воздействие Р. Вагнера, который неоднократно обращался к тембровым возможностям детского хора, начиная с раннего периода творчества. Действительно, в опере Р. Вагнера «Риенци, последний из трибунов», как и в «Тоске» Дж. Пуччини, тембр детского хора образует ощутимый контраст с последующим развитием действия. В другой опере Р. Вагнера, «Тангейзер», присутствует небольшая, но драматургически значимая партия молодого пастуха, предназначенная для исполнения ребенком. В «Тоске» Дж. Пуччини тоже есть образ пастушка (альт), который несет схожую смысловую нагрузку. Образ юной девушки, почти ребенка, присутствует в двух написанных с разницей в 6 лет операх ориентального склада: «Ирис» (1898) П. Масканьи и «Мадам Баттерфляй» (1903-1904) Дж. Пуччини.

Особенным символическим значением в творчестве Дж. Пуччини обладает детский «хор ангелов» из оперы «Сестра Анжелика». При создании сочинения истоки вдохновения композитор черпал в творчестве итальянского поэта д'Аннунцио, соавтора (совместно с К. Дебюсси) мистерии «Мученичество св. Себастьяна» в которой (хотя и в исполнении взрослого хора) «Хор Ангелов» также присутствует. Тембр детского хора Дж. Пуччини применяет для выявления значимых моментов оперного действия. Например, именно детский хор сопровождает первый выход на сцену Турандот в одноименной опере.

Оперы Дж. Пуччини отличаются интонационно разнообразным мелодическим строем, яркостью тематического материала и драматургической цельностью. Сочинения итальянского композитора наполнены глубокими драматическими переживаниями и раскрывают проблемы этического и социального характера, при этом детская образность в них является значимой частью авторской концепции, выводя на первый план, раскрывая и подчеркивая различные стороны мира взрослых.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление роли детского голоса и образа ребенка в неохваченных в данном исследовании операх Дж. Пуччини.

Материалы исследования | Research materials

1. Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы к опере «Тоска» Дж. Пуччини. <https://libretto-oper.ru/puccini/tosca>

Источники | References

1. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969.
2. Кенигсберг А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
3. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010.
4. Костенников А. М. Хор и ансамбль в оперном театре Вагнера: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2005.
5. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965.
6. Левашева О. Е. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980.
7. Лесовиченко А. М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и ее освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Музыкальное искусство и образование. 2013. № 3.
8. Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. М. – Л.: Искусство, 1946.
9. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: дисс. ... к. иск. Тамбов, 2006.
10. Ashbrook W. The operas of Puccini. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1968.
11. Carner M. Puccini. L., 1958.
12. Sutherland A. Children in Opera. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

Информация об авторах | Author information



Дё Ольга Викторовна¹

Бреус Андрей Геннадьевич²

^{1,2} Московский государственный институт культуры, г. Химки



Olga Viktorovna Dyo¹

Andrey Gennadevich Breus²

^{1,2} Moscow State Institute of Culture, Khimki

¹ jods1@mail.ru, ² alfio@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.07.2025; опубликовано online (published online): 31.07.2025.

Ключевые слова (keywords): детские образы в операх; детский хор; Дж. Пуччини; Р. Вагнер; музыкальная драматургия; child characters; children's choir; G. Puccini; R. Wagner; musical dramaturgy.