

ДО ПИТАННЯ «ВІДКРИТОГО» ФІНАЛУ В ОПЕРІ «ТУРАНДОТ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

Черевко Катерина Петрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

До питання «відкритого» фіналу в опері «Турандот» Джакомо Пуччіні.

Стаття присвячена розгляду опери «Турандот» Джакомо Пуччіні, а саме її фіналу. Звертаючись до творчості відомого драматурга Гоцці у співпраці з лібретистами Адамі та Сімоні, Пуччіні протягом п'яти років працював над створенням свого шедевр. Однак, фіналу опери не судилося бути створеним Великим майстром оперного мистецтва. Тому, проблему фіналу опери «Турандот» після смерті композитора вирішив Франко Альфано, з фіналом якого опера стала шедевром світового оперного мистецтва. Майже за своє столітнє існування фінал Альфано настільки органічно поєднався з оперою, що сьогодні будь-які спроби нового прочитання фіналу сприймаються лише у порівнянні з ним. Фінал Альфано був побудований на двох цільних фрагментах рукописів Пуччіні та власної музики композитора. Інтерес до створення нових версій фіналу опери «Турандот» Пуччіні зростає у XXI столітті, коли сучасні композитори, враховуючи значну часову відстань від часу написання опери, все ж намагаються розгадати бачення Пуччіні щодо розв'язки сюжетної лінії опери. Звертаючись до фонду Пуччіні, Лучано Беріо та Хао Вейя мали змогу працювати з ескізами, залишеними композитором. Враховуючи побажання Пуччіні та ідеї, висловлені в нотатках, кожен з них створив власну версію розв'язки сюжету опери. Усі без виключення композитори (навіть сам Пуччіні) стикнулися з проблемою логічного та правдоподібного перевтілення образу Турандот з жорстокої, безжальної принцеси на сповнену любові жінку. Лучано Беріо та Хао Вейя по різному вирішують проблему фіналу «Турандот». Л. Беріо переосмислює лібрето опери, зміщуючи акценти в драматургії фіналу, створює стриманий фінал у китайському дусі. Натомість, Хао Вейя зберігаючи структуру фіналу Ф. Альфано, створює фінал, який трактує образ принцеси Турандот з огляду на китайську культуру, акцентуючи увагу на тому, що перетворення героїні є природнім, адже для неї, як східної жінки, важливим є почуття любові. Отже, нове прочитання фіналу опери «Турандот» Джакомо Пуччіні у XXI столітті спонукають до подальших

зацікавленень нею та сприяють новим постановкам на сценах світових оперних театрів.

Ключові слова: опера, опера «Турандот», фінал, лібрето, Джакомо Пуччіні, Лучано Беріо, Хао Вейя.

Актуальність дослідження. Історія розвитку світового мистецтва містить ряд творів, які з певних причин не були завершеними митцями за життя. Це відноситься як до літературних творів, так і до творів музичного мистецтва. Однак, все ж залишаючись незавершеними, ці твори вважаються шедеврами світової культури. Одні з них вражають своєю недомовленістю, інші взагалі не потребують фіналу, а треті – стають «загадкою» для наступних поколінь, адже поза кадром залишається бачення самим творцем розв'язки сюжетної лінії. Зважаючи на їх незавершеність, ми стикаємося з так званим «відкритим» фіналом. Одним з таких шедеврів музичного мистецтва є опера «Турандот» відомого італійського композитора Джакомо Пуччіні.

До проблеми фіналу останньої опери Джакомо Пуччіні неодноразово зверталися музикознавці, аналізуючи окремо різні варіанти трактування сюжету композиторами ХХ–ХХІ століття. Серед них – Л. Данілевич, О. Левашова, А. Кенігсберг, М. Карнер, У Цзин Юй, Є. Цокотов та Хао Вейя. Однак, жодне з них не присвячене порівняльній характеристиці всіх варіантів фіналу, тому **метою даної статті** є спроба розглянути фінали опери «Турандот», створені Франко Альфано, Лучано Беріо, Хао Вейя, та співвіднести їх із задумом самого Джакомо Пуччіні.

Звертаючись до історії створення опери, ми повинні обумовити ті причини, за яких опера все ж залишилася незавершеною. У пошуках сюжету до своєї опери Пуччіні звернувся до лібретиста Джузеппе Адамі та поета Ренато Сімоні, останній з яких і запропонував переглянути творчість Гоцці. Перечитуючи п'єси драматурга, він вибрав сюжет китайської казки, яка була поставлена в театрі М. Рейнгардта в Берліні. Сюжет настільки захопив композитора, що він сказав лібретистам: «Якщо ви зробите лібрето, сповнене поезії, фантазії і живих почуттів, то я покладу його на музику» [3, с. 82]. Однак, з невідомих причин робота над лібрето затягнулася на декілька років, тому що лібретисти працювали над текстами з великими перервами.

Насправді, Джакомо Пуччіні з усіх сил намагався завершити своє творіння. Підтвердженням цього є власні слова композитора, які він написав у листі до лібретистів: «Мені скоро кінець, ви мене приговорили до смерті... Сімоні мене зведе в могилу. Наш Турандот в густому

тумані... Ви обидва скрились в темноті та байдужості...» [1, с. 335]. Він розумів, що хвороба забирає його сили, тому намагався будь-якими способами закінчити оперу, навіть написав власний текст до фінального дуету Калафа і Турандот.

Все ж опера «Турандот» залишилася незавершеною і такою була представлена 25 квітня 1926 року, тобто через п'ять років від початку роботи над нею. Після того як похоронна процесія з тілом Лю пройшла по сцені, А. Тосканіні опустив диригентську паличку і сказав такі слова: «Опера закінчується тут, тому що в цей момент Маєстро не стало» [5]. Тим самим Пуччіні залишив нащадкам складну сюжетну лінію, конфлікт, який не отримав розв'язки. Уся складність сюжету опери полягає в узгодженні самопожертви служниці Лю та пристрасного кохання Турандот і Калафа з щасливим кінцем.

Образ принцеси Турандот в опері не однозначний, її жорстокість і непохитність навіть є страх. У лібрето опери велика увага надається опису характеру головної героїні – бездушної принцеси, і дуже мало місця займає її «кріске» перетворення на ніжну, люблячу жінку. Ось цей момент перетворення, з одного боку, може бути виправданий казковістю самого сюжету, як момент казкового «чарівництва», але, з іншого, він став тим каменем спотикання, одним із спірних моментів опери, які повинен був подолати композитор.

Відомо, що Пуччіні залишив 36 сторінок ескізів деяких фінальних сцен, які містять два завершених фрагменти та короткі ескізи. Фрагмент до сцени поцілунку належить самому композитору і є цілком завершеним, а інший цільний фрагмент починається словами «Mio fiore mattutino» («Моя ранкова квітка») (Калаф) до «La mia gloria è finita» («Моя слава закінчена»). Решта нарисів композитора є невеликими ескізами нотного тексту, подекуди без слів, тому невідомо, до якого місця сюжету вони належать.

Перший варіант фіналу опери належить перу учня Пуччіні, керівнику Туринської академії музики Франко Альфано. Сюжетна лінія опери, написана Пуччіні, закінчується смертю Лю, відтак задум композитора з вирішення головного конфлікту опери залишається невідомим. Адже зміна образу Турандот після смерті Лю проходить настільки стрімко, що її неможливо пояснити логічно. У фіналі опери протиставляються два цілком протилежні жіночі образи – образ холодної, жорстокої Турандот та ніжної, люблячої служниці Лю, яка жертвує собою заради кохання.

Очевидно, постійні непорозуміння з лібретистами і затягували роботу над оперою. Працюючи над нею, Пуччіні намагався якнай-

глибше розкрити внутрішній світ своїх героїв, і тому окрім музично-визових засобів, якими він послуговувався, неабияку роль відіграв сам літературний текст. Він був надзвичайно вимогливим до текстів лібретистів, які на його вимогу неодноразово перероблялися. Але подекуди і перероблені варіанти не влаштовували композитора. З цієї причини він сам написав текст до арії Лю «*Tu che di gel sei cinta*» («Ти, скована у леді») та текст до фінального дуету. Пуччіні говорив: «Це повинен бути величний дует, дві особи, що знаходяться по той бік реального світу, враз перетворюються на живих людей силою кохання; і ця любов повинна повністю захопити всіх, що знаходяться на сцені, та вилитися в потужне оркестрове завершення [2]. Композитор не встиг втілити свою ідею до кінця. З його слів можна зрозуміти, яким він бачив цей номер, однак навіки залишиться загадкою його авторське музичне втілення.

Відомо, що Ф. Альфано написав два варіанти фіналу опери, які вибудував на основі двох завершених фрагментів, що залишив по собі Пуччіні. Перший з них – мав 337 тактів. За словами дослідника творчості Пуччіні Юргена Медера, більша частина фіналу була написана у стилі опери «Сакунтала» Альфано. Варто зауважити, що ця опера була написана у 1921 році, а саме в цьому ж році Пуччіні приступив до створення «Турандот». Можна припустити, що музична мова опери Альфано містила ті тенденції, які були характерними для музики того часу. Однак, Тосканіні не сподобався фінал Альфано, тому він вирішив скоротити його, викинувши 107 тактів, тобто третину музичного матеріалу. Інший дослідник творчості Джакомо Пуччіні Моско Карнер вважав саме перший варіант фіналу Альфано «...органічним та завершеним [...], де трансформація Турандот проходить поступово, тому він видається більш переконливим, ніж наступний» [5]. В другу редакцію фіналу Альфано вводить нову тему «*Il mio mistero? Non ne ho più!*» («Моя таємниця?»).

Аналізуючи обидва варіанти фіналу, Юнгер Медера у своїй монографії, присвяченій творчості Пуччіні, висловлює думку про об'єднання двох редакцій фіналу, їх найбільш вдалих моментів, включаючи і оригінальну музику Альфано без будь-яких скорочень. Попри всі обставини опера «Турандот» Джакомо Пуччіні здобула світову популярність завдяки фіналу Франко Альфано.

Все ж варто зауважити, що Франко Альфано працювати над фіналом було цілком не просто, адже сім'я Пуччіні не надала йому всіх нарисів, залишених композитором. Тобто Альфано, по суті, створював цей фінал навмання. Маючи два фрагменти та знаючи стиль Пуччіні,

він зумів створити переконливий фінал опери, де перетворення Турандот виглядало цілком логічно та реально. Варто сказати, що працюючи над фіналом Альфано навіть не мав партитури опери. Партитуру йому надали тоді, коли фінал практично був завершеним. Тому він не мав змоги слідувати всім вказівкам, які композитор залишив на своїх ескізах.

Отже, структура фіналу Франко Альфано – це дует Калафа і Турандот, сцена «пристрасного поцілунку», що розтопив крижане серце Турандот, арія Турандот «*Del primo pianto*» («Перші сльози»), повідомлення Калафа його імені і поворот дії до «щасливого кінця». Лише у 1982 році в Барбікан-холлі в концертному виконанні прозвучала перша, більш повна версія фіналу Альфано, а сценічна постановка її відбулася роком пізніше в Нью-Йорк Сіті Опера.

У першій версії фіналу Альфано інструментальний епізод після сцени поцілунку Калафа в кульмінаційному перетворенні головної героїні Турандот має лише 15 тактів. Деякий спад емоційної напруги опери настає після слів Турандот «*Che e mai di me?*» («Ніколи мені?»). У другій же версії фіналу Альфано цей короткий оркестровий епізод став ще коротший, залишилися тільки удари «е» в низькому регістрі. Тут залишається незрозумілим бачення фіналу Тосканіні, який значно скоротив фінал Альфано. За сюжетом Принц Калаф рішуче та пристрасно обіймає Турандот і пристрасно цілує її. Саме в цей момент і проходить зміна характеру героїні, так як вона не в силах чинити опір коханню, будь-що говорити. Цей момент перетворення принцеси, що міг би бути вираженим лише інструментальним епізодом, стає емоційно-напруженою кульмінацією метаморфози Турандот. Отже, цей епізод є надзвичайно важливим в драматургії цілої опери та відображає правдоподібність та логічність такого різкого повороту сюжетної лінії. Відомо, що на цьому моменті «застряг» сам Пуччіні, він хотів створити виразний оркестровий епізод, який передав би те, що неможливо висловити словами.

У фіналі Франко Альфано замикає архітектоніку опери повторюючи попередній музичний матеріал, а саме «тему загадок» з II дії. Так, коли Калаф пропонує принцесі відгадати його ім'я, відгадка з'являється у словах принца «*La mia Gloria è il tuo amplesso!*» («Моя слава в твоїх обіймах»), в якому знову звучить лейтмотив загадок. Однак, якщо в II акті ці три акорди звучать нестійко, створюючи відчуття питання, то у фіналі вони розв'язуються у F-dur-ний тризвук. Таким чином, Альфано створює тематичну арку, яка дає відчуття єдності музичного матеріалу опери.

Ще однієї проблемою виконання опери «Турандот» є те, що при виконанні фіналу опери часто виключають ключову арію «Першої сльози» Турандот, яка належить перу Альфано. Однак, момент перетілення принцеси є важливим для драматургії опери, тому без арії перетворення головної героїні здається ще стрімкішим, а відтак і не зовсім правдоподібним.

Протягом усього ХХ століття опера «Турандот» Дж. Пуччіні виконувалася лише з фіналом Ф. Альфано. Такою була вимога видавництва Рікорді, що володіло правами на спадщину композитора. Але ситуація змінилася в ХХІ столітті, і нові версії фіналу опери «Турандот» побачили світ. Одна з них, була написана Лучано Беріо у 2002 році та представлена на Зальцбурзькому музичному фестивалі. Працюючи над фіналом «Турандот» Л. Беріо використовував більшу кількість ескізів Пуччіні (всього 22 ескізи), тому, на відміну від Альфано, йому було легше вибудувати чітку драматургію фіналу опери. Дослідник Є. Цокотов зазначає, що стилістично фінал Беріо набагато ближче за музичною мовою до пізнього Пуччіні, ніж фінал Альфано, наводячи слова самого композитора: «...[Я] як би зрушив все на порядок вперед на підставі того матеріалу, який виявив в ескізах. Тут можна вловити не тільки елементи «Трістана» і «Весни священної», а й віртуальне присутність Сьомої Малера і «Пісень Гурре» Шенберга [...]. Те, що я зробив, не носить руйнівного характеру, це свого роду ілюстрації та пояснення» [5].

Відтак, Л. Беріо критично підходить не тільки до ескізів Пуччіні, його бачень кінцевих номерів опери, а й переосмислює саме лібрето. Ключові моменти поглядів Беріо на фінал опери, його трактування знаходимо в таких словах композитора: «Я думаю, що Турандот залишилася незавершеною не тільки через смерть Пуччіні, а й тому, що його просто підвело незграбне лібрето: ця східна казка з її «щасливим кінцем» невимовно вульгарна. Я повністю перебудував фінал: ніякого «щасливого кінця», замість цього більш відкрите і стримане закінчення, в східному дусі, менш певне. Я спростив, прибрав все, що мені здавалося найбільш вульгарним (з лібрето), погодивши з музичними ідеями, які з'явилися в процесі роботи над ескізами» [5].

Тривалість фіналу Лучано Беріо 308 тактів, майже як у Альфано, і звучить трохи більше 20 хвилин. Цікавим є вирішення переходу від сцени виносу тіла Лю до реплік «Principessa di morte!» («Принцеса мертва!»). Беріо вводить у партитуру 16-тактовий оркестровий епізод, у музичній тканині якого влітається оригінальна тема Пуччіні, взята з його ескізів. Однак, на думку Беріо авторське інструментування з

певних причин йому не підійшло, тому він змінює його. Після сцени вітання імператора потужне звучання хору поступово слабшає, доходить до піано, і нарешті, зовсім стихає. Короткі зітхання хору чутні і після слів Турандот «Il suo nome è Amor» («Його ім'я кохання»). Беріо, розуміючи важливість цього моменту в сюжеті опери, розширив епізод перевтілення принцеси до 47 тактів. Така «музична пауза», що носить неоднозначний характер, його музика одночасно схвильована і спокійна, дає можливість сконцентрувати увагу на змінах, що відбуваються у даний момент, а саме перевтіленні головної героїні. Далі композитор випускає фразу «che e mai di me» і переходить до «Oh mio fiore mattutina», використовуючи повністю другий із залишених ескізів Пуччіні. На сцені настають сутінки, а в оркестрі м'яко сплітаються дві основні теми – «тема імені» і «тема любові», однак їх схвильована гармонізація нагадує про образ служниці Лю. Цікавим є сам задум кінцівки опери у Л. Беріо. Для завершення фіналу він використовує прийом «відчуття питання», що втілюється у принципі «хроматичних блукань», які зупиняються на *es-moll*'ному тризвуку. Вдаючись до такого «неоднозначного» фіналу, композитор не змінюючи сюжет опери, зміщує драматичні акценти з метою створення відчуття «розімкненості», тим самим поглиблюючи її зміст.

Велика популярність опери «Турандот» в Китаї сприяла зростанню інтересу сучасних китайських композиторів до її фіналу. Один з популярних китайських композиторів Хао Вейя створив свій варіант закінчення опери в 2008 році. Будучи китайським композитором, він все ж зумів «підлаштуватися» під стиль Пуччіні і продовжити європейську оперу, спираючись на традиції китайської музики. Так, в одному з інтерв'ю Хао Вейя сказав: «Ця історія відбувається на Сході, я сам китаєць, тому китайський елемент виникає у мене мимоволі. Тому ми повинні зробити так, щоб опера не була надмірно наповнена китайськими елементами. [...] Ми повинні наслідувати класику, а не відкидати її»¹⁰. Отже, тут зачіпається ще одна проблема – міра втілення китайських музичних елементів в музичній мові фіналу опери та прагнення композитора продовжити оперу в стилі самого Джакомо Пуччіні, адже фінал не лише повинен відповідати стилю опери, а й бути логічним її завершенням.

Складність фіналу опери, як зазначалося вище, полягає в правдоподібності переродження принцеси. Тому, основним завданням композитора було достовірно показати зміну Турандот, що відбувається

¹⁰ Цит. за радіоінтерв'ю Хао Вэйя <http://v.rbc.cn/play/Play?id=7724>;
<http://v.rbc.cn/play/Play?id=7723>

в її фінальній арії. Завдяки підтримці Фонду Пуччіні, Хао Вейя були надані ескізи Пуччіні. Його головне завдання полягало в тому, щоб перетворення Турандот зробити психологічно виправданим.

Складаючи лібрето фіналу, Хао Вейя спирався на текст Ф. Альфано, але з власним поясненням перевтілення принцеси. У Хао Вейя, якою б жорстокою не була Турандот, вона все ж східна жінка, для якої важливо відчувати любов, яка може миттєво змінити її. Сльоза, викликана любов'ю, розтопила серце принцеси. Тому, зміна характеру Турандот – це не диво, а неминучий шлях до її перевтілення.

У лібрето Хао Вейя момент, коли Турандот програє у поєдинку з Калафом, виглядає досить згладженим: тут немає фраз про її сором і приниження. Навпаки, перетворюючись в ніжну і люблячу дівчину, вона набуває ще більшої слави. Мотив любові, що виникає у серці принцеси, переходить в партію хору, де провідне місце займає слово «любов». Кульмінаційним моментом перетворення принцеси в фіналі Хао Вейя стала створена композитором арія «Перших сліз» Турандот, де вперше з'являються нові людські почуття – м'якість, ніжність і любов. Після поцілунку Калафа і арії героїні, відбувається перевтілення принцеси, яка через любов знаходить нову славу і самоповагу. Розуміння всієї глибини образу Турандот знаходимо в словах Хао Вейя: «На мій погляд, Турандот не безжальна, вона дуже самотня, а душа її перебуває у вічній ночі і шукає надії. [...] Турандот повинна викликати у глядачів любов і співчуття, і з моєї точки зору, «Турандот» – це опера про пробудження любові» [11].

Незважаючи на скорочення лібрето фіналу опери, Хао Вейя вдалося подолати раптовість зміни психологічного стану Турандот, при цьому посилити правдоподібність її перетворення. Виправдати стрімкість подій композитор вирішив переконливим музичним рішенням. Трохи змінивши сюжет, композитор ввів в дію інші персонажі – принцесу Лоулінь і Юйженя, а також Китайського Ангела, чим підсилив китайський колорит опери.

Спираючись на фінал, створений Альфано, Хай Вейя зберігає його структуру. Головними складовими залишаються дует Турандот і Калафа зі сцени поцілунку та фінальний дует з хором. Поворотним моментом опери стала сцена поцілунку Турандот і Калафа, саме тут композитор вводить яскравий музичний фрагмент, який відображає внутрішнє перетворення принцеси.

У дуеті Турандот і Калафа, в епізоді, що передує сцені поцілунку, Хао Вейя знаходить оригінальне авторське рішення. Акцентуючи увагу на мужності Калафа, композитор використовує у його партії динамічне

повторення «теми гніву». Водночас для пом'якшення партії Турандот він вводить між репліками принцеси невеликі оркестрові інтермецо, які не дають можливості зробити будь-яке динамічне наростання. Її партія стає м'якою, мелодія рухається плавно, поступово набуваючи ніжного та просвітленого характеру, а поява наприкінці дуету в партії Турандот фраз Калафа є свідченням пробудження почуттів у її серці.

У сцені поцілунку Хао Вейя вводить розгорнутий оркестровий фрагмент, під звуки якого відбувається внутрішнє перетворення принцеси. Однак, Хао Вейя не залишає поза кадром і образ служниці Лю, яка жертвуючи собою, допомогла Турандот змінитися. Так, сцена поцілунку у фіналі Хао Вея побудована на темі Лю, що асоціюється в опері з ніжними почуттями любові та доброти. Відтак, поява музичного матеріалу юної Лю увиразнює зміну характеру Турандот, увиразнюючи досі невідомі риси характеру китайської принцеси. Пробудження щирих почуттів в серці принцеси Турандот відбувається після пристрасного поцілунку Калафа. В оригінальній версії лібрето після цього слідує протяжна репліка принцеси. Однак, Хао Вейя, слідуючи за Франко Альфано, вводить розгорнуту арію принцеси, в якій вона постає в образі люблячої, сповненої почуттів жінки. Так з'явилася фінальна арія «Першої сльози», побудована на пентатонічній мелодії Лю. По суті, ця арія характеризує Турандот цілком з іншого боку, тим самим утверджуючи її перевтілення. А відтак, композитор зумів зробити момент перетворення Турандот логічно обумовленим.

Працюючи над фіналом опери, Хао Вейя намагався створити музику, близьку Пуччіні, адже добре розумів, що фінал повинен органічно вплітатися в загальну музичну тканину опери. Тому він досить пильно вивчав ескізи композитора та звернувся до прийомів, які Пуччіні неодноразово застосовував у своїх попередніх операх. Мова йде про використання попередніх тем у подальшому розгортанні сюжету опери та прийом створення характеристики героїв не лише через сольні, а й через хорові номери. Виходячи з цього, Хао Вейя вводить у фінал опери «Турандот» теми з II акту, мелодію Калафа «Цієї ночі ніхто не засне», тему Лю. Так, після сцени поцілунку композитор вводить хор, який, переплітаючись з монологом Турандот, робить її новий образ більш випуклим та яскравим. Хао Вейя вдається до оригінальної трансформації лейтмотиву жорстокості принцеси з метою ще більш переконливо обумовити її перетворення.

У жодному з фіналів опери "Турандот" – Франко Альфано, Лучано Беріо та Хао Вейя – не зачіпалося питання східного колориту в опері. Хао Вейя, будучи китайським композитором, все ж не перебільшив

роль східних рис опери. Однак, він робить перестановку номерів у фіналі і вводить тему китайської народної мелодії «Жасмин». Ідея використання східного матеріалу у фіналі опери була знайдена Хао Вейя в ескізах самого Пуччіні. Він використовує східну тему повністю, не піддаючи жодним змінам, лише міняє характер звучання із спокійного, врівноваженого на триумфальний. Вона звучить на тлі остинато в партії хору та ударів китайського гонга. Звуки китайського гонга Пуччіні використав у I дії опери для створення східного колориту музичного матеріалу опери, відтак використання його звуків у поєднанні з китайською мелодією створюють своєрідну драматургічну арку, що дає відчуття завершеності музичного твору.

Підсумовуючи все сказане вище, можемо виокремити ключові засади «відкритого» фіналу опери «Турандот» Джакомо Пуччіні. Отже, опера «Турандот» не була завершена композитором навмисне, а у зв'язку з постійними непорозуміннями з лібретистами. Сам Пуччіні говорив, що до її завершення йому потрібно двадцять днів, однак доля вирішила інакше. Відтак, фінал опери, з яким вона стала шедевром світового оперного мистецтва, належить перу учня Пуччіні – Франко Альфано. Зважаючи на її майже столітнє існування, опера з фіналом Альфано сприймається настільки органічно та беззаперечно, що будь-які інші версії фіналу розглядаються у порівнянні з ним. Не одне покоління пошанувачів оперного мистецтва виховувалось на опері «Турандот» з фіналом Альфано. Однак, величність опери Пуччіні та момент розв'язки її сюжету не залишили байдужими сучасних композиторів Лучано Беріо та Хао Вейя, котрі намагались дати своє бачення фіналу опери. Звертаючись до фонду Пуччіні, вони працювали над ескізами самого Пуччіні, намагаючись розгадати бачення композитора щодо закінчення опери. Основною проблемою фіналу опери «Турандот» є правдивість перетворення головної героїні, яку кожен з композиторів намагався вирішити оригінально. По суті, обидва фінали опери, створені у XXI столітті, не лише привернули увагу до нового прочитання сюжету опери, а й сприяли сучасним постановкам на сценах світових оперних театрів.

Література

1. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини / Л. В. Данилевич – М.: Музыка, 1969. – 453 с.
2. Данильченко Л. Джакомо Пуччини «Турандот». О спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bolshoi.ru/performances/22/details/>
3. Келдыш Т. Джакомо Пуччини / Т. Келдыш. – Л.: Музыка, 1968. – 88 с.

4. Кенигсберг А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера / А. К. Кенигсберг // Вопросы современной музыки: Сб.ст. – Л., 1963. – С. 202–222.
5. Турандот и ее финалы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/turandot.html>
6. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры Автореферат дисс. ... канд.искусств.: 17.00.02 / Юй У Цзин. – СПб, 2013. – 22 с.
7. Цокотов Е. Четвертая загадка Турандот. Где искать ответ? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12101409.html>
8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера. Автореферат дисс. ... канд.искусств.: 17.00.02 / Чжан Личжэнь. – СПб, 2010. – 23 с.
9. Carner M. Puccini: A Critical Biography / Mosco Carner. – New York: Holmes and Meier Publishers, Second Revised Edition, 1977. – 520 p.
10. Carner M. The Exotic Element in Puccini / Mosco Carner // *The Musical Quarterly*. – XXII. – 1936. – P. 45–67.
11. Хао Вэйя. Немного о финале «Турандот» в версии Государственного Большого театра / Хао Вэйя // Буклет к постановке «Турандот» Государственным Большим театром. – Пекин, 2008. – С. 90–103. (郝维亚, 《国家大剧院版歌剧图兰朵尾声续写的几点总结》北京, 2008年).

References

1. Danilevich, L. (1969). *Dzhakomo Puchchini*. Moscow: Muzyka. [in Russian]
2. Danilchenko, L. (n.d.). *Dzhakomo Puchchini «Turandot»*. О спектакле. Retrieved from <http://www.bolshoi.ru/performances/22/details/> [in Russian]
3. Keldysh, T. (1968). *Dzhakomo Puchchini*. Leningrad: Muzyka. [in Russian]
4. Kenigsberg, A. K. (1963). *Nekotorye priemy muzykalnoi dramaturgii Dzh. Puchchini i sovremennaia zarubezhnaia opera*. In *Voprosy sovremennoi muzyki: Sb. st.* (pp. 202–222). Lenigrad. [in Russian]
5. *Turandot i ee finaly*. (n.d.). Retrieved from <http://www.operanews.ru/turandot.html> [in Russian]
6. U Tczin Iui. (2013). *Opera Dzh. Puchchini «Turandot» skvoz prizmu kitaiskoi kultury*. (Doctoral dissertation). Sankt Peterburg. [in Russian]
7. Tsokotov, E. (n.d.). *Chevertaia zagadka Turandot. Gde iskat otvet?* Retrieved from <http://www.operanews.ru/12101409.html> [in Russian]
8. Chzhan Lichzhen. (2010). *Sovremennaia kitaiskaia opera*. (Doctoral dissertation). Sankt Peterburg. [in Russian]
9. Carner, M. (1977). *Puccini. A Critical Biography*. (2nd Rev. Ed.). New York: Holmes and Meier Publishers.
10. Carner, M. (1936). The Exotic Element in Puccini. *The Musical Quarterly*, XXII, 45–67.
11. Khao Veiia. (2008). *Nemnogo o finale «Turandot» v versii Gosudarstven-*

nogo Bolshogo teatra. In *Buklet k postanovke «Turandot» Gosudarstvennym Bolshim teatrom* (pp. 90–103). Pekin.

Черевко Екатерина Петровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени М.В. Лысенко.

К вопросу «открытого» финала в опере «Турандот» Джакомо Пуччини.

Статья посвящена рассмотрению оперы «Турандот» Джакомо Пуччини, а именно ее финала. Обращаясь к творчеству известного драматурга Гоцци в сотрудничестве с либреттистами Адаме и Симони, Пуччини в течение пяти лет работал над созданием своего шедевра. Но финалу оперы не суждено было быть созданным Большим мастером оперного искусства. Поэтому проблему финала оперы «Турандот» после смерти композитора решил Франко Альфано, с финалом которого опера стала шедевром мирового оперного искусства. Почти за столетнее свое существование финал Альфано настолько органично сочетается с оперой, что сегодня любые попытки нового прочтения финала воспринимаются лишь в сравнении с ним. Финал Альфано был построен на двух цельных фрагментах рукописей Пуччини, включая собственную музыку композитора. Интерес к созданию новых версий финала оперы «Турандот» Пуччини возрастает в XXI веке, когда современные композиторы, учитывая значительное временное расстояние от времени написания оперы, все же пытаются разгадать видение Пуччини по развязке сюжетной линии оперы. Обращаясь в фонд Пуччини, Лучано Берлио и Хао Вейя работали с эскизами, оставленными композитором. Учитывая пожелания Пуччини и идеи, высказанные в заметках, каждый из них создал собственную версию решения сюжета оперы. Все без исключения композиторы (даже и сам Пуччини) столкнулись с проблемой логического и правдоподобного перевоплощения образа Турандот из жестокой, безжалостной принцессы на полную любви женщины. Лучано Берлио и Хао Вейя по-разному решают проблему финала «Турандот». Берлио переосмысливает либретто оперы, смещая акценты в драматургии финала, создает сдержанный финал в китайском духе. Хао Вэйя, сохраняя структуру финала Ф. Альфано, создает финал, который трактует образ принцессы Турандот, учитывая китайскую культуру, акцентируя внимание на том, что преобразования героини является естественным, ведь для нее, как восточной женщины, важно чувство любви. Итак, новое прочтение финала оперы «Турандот» Джакомо Пуччини в XXI веке побуждает к возрастанию интереса к опере и способствуют новым постановкам на сценах мировых оперных театров.

Ключевые слова: опера, опера «Турандот», финал, либретто, Джакомо Пуччини, Лучано Берлио, Хао Вейя.

Cherevko Kateryna, PhD, senior lecturer of the Department of Music Theory of the M. Lysenko Lviv National Musical Academy.

The issue of the "open" finale in the opera "Turandot" by Giacomo Puccini.

This article is devoted to the review of the opera "Turandot" Giacomo Puccini, and in particular its finale. Turning to the work of the famous playwright Gozzi in collaboration with the librettist Adam and Simon, Puccini has been working on creating his own masterpiece for five years. However, the opera finale is not destined to be created by the Great Master of Opera. Therefore, the problem of the finale of the opera "Turandot" after the death of the composer decided Franco Alfano, with the finale of which the opera became a masterpiece of world opera. Alfano has been so organically integrated with the opera for almost one century of existence that today any attempt to read the final is only comparable to that of the final. Finale Alfano was built on two integral fragments of Puccini's manuscripts and composer's own music. Interest in creating new versions of the finale of the Turandot opera Puccini grows in the 21st century, when contemporary composers, taking into account the considerable time distance from the time of writing the opera, are still trying to unravel Puccini's vision of the solution to the plot line of the opera. Turning to Puccini's fund, Luciano Berio and Hao Wei were able to work with the sketches left by the composer. Taking into account Puccini's wishes and the ideas expressed in the notes, each of them created his own version of the plot of the opera. All without exception, composers (even Puccini himself) faced the problem of a logical and plausible reincarnation of the image of Turandot from a brutal, ruthless princess on a woman full of love. Luciano Berio and Hao Wei solve the Turandot final problem in a different way. L. Berio reconsidering the libretto of the opera, shifting the emphasis in the drama of the finale, creates restrained final in the Chinese spirit. Meanwhile, Hao Wei, retaining the structure of the finale of F. Alfano, creates a finale that interprets the image of Princess Turandot in view of Chinese culture, emphasizing that the transformation of the heroine is natural, because for her, as an eastern woman, an important sense of love is for her. Consequently, a new reading of the finale of the opera Turandot Giacomo Puccini in the 21st century prompts her to further her interest and contribute to new productions on world stage opera houses.

Key words: opera, opera Turandot, finale, libretto, Giacomo Puccini, Luciano Berio, Hao Wei Ya.

Стаття поступила до редакції 6.10.2017 р.
