

The result of the analysis of the music in the performances, on the example of the stage performances based on the works of M. Matios was the determination of different methods of choosing the music for performances. The importance of non-musical sounds and sound effects in the creation of musical dramaturgy of the play is emphasized.

**Novelty.** The scientific novelty of the article is that it explores the current trends in the development of theatrical art. Thus, the study and analysis of music in dramatic theater reflects the latest developments in the arts and in general in the society.

**The practical significance.** The material of the article outlines the leading trends in the development of theatrical art, defines the role and functions of music in modern dramatic theater, which can serve as a theoretical basis for further study of these issues.

**Key words:** music functions, musical dramaturgy, musicalization, sound effect, sound expanse, musical tone, multi-levelledness.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 78.1.,79.2

## МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ У СИМФОНІЧНОМУ СКЕРЦО ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

**Ван Юй** – пошукувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів провінція Сичуань, викладач, Лешанський педагогічний університет, музичний факультет  
 orcid.org/0000-0001-7760-576X  
 Doi.org/10.35619/ucpm.vi32.265  
 宇 77136983@qq.com

Порушується питання втілення образу Турандот у жанрах симфонічної музики, зокрема, у «Метаморфозах» П. Гіндеміта. Докладний структурно-семантичний аналіз дозволяє визначити рівень кореспонденції з темами К.-М. Вебера, які лягли в основу твору Гіндеміта як вияв неокласичних тенденцій, а також прослідкувати музичні маркери, застосовані композитором щодо цього образу, відтвореного засобами сучасної музики в іронічно-пародійному плані. Контекстуальне поле прочитань образу китайської принцеси у музиці ХХ століття збагачується за рахунок «Турандот» П. Гіндеміта симфонічною та балетною версіями, рівночасно демонструючи специфічний аспект орієнтальної тематики.

**Ключові слова:** Турандот, орієнталізм, Пауль Гіндеміт, Скерцо, Метаморфози, пародія, балетні втілення, імагологія, імагосемантика.

*Мета статті* полягає у визначенні особливостей прочитання образу Турандот Паулем Гіндемітом у «Метаморфозах» для симфонічного оркестру у вимірі орієнтальної імагосемантики.

*Основний текст.* Історія звернення одного з патріархів світової музики ХХ ст. П. Гіндеміта до цього сюжету має власні передумови, і як не дивно, перегукуватиметься з балетом «Принцеса Турандот» австрійського композитора Готфріда фон Ейнема. Молодий початківець намагався почати заняття композицією зі славетним Гіндемітом, однак, важкі політичні обставини (гоніння і неприйняття творчості митця гітлерівцями та невдовзі еміграція до Швейцарії, а згодом до США) перешкодили їх співпраці. Так, практично одного й того ж – 1943 року постають дві балетні версії Турандот. Щоправда у Гіндеміта виникла дещо специфічна ситуація. Композитор мав на меті створення балету, але задум не реалізувався, натомість з'явився колоритний симфонічний опус, який невдовзі знайшов чимало балетних втілень. Уперше як балет, «Метаморфози» були поставлені на сцені Ж. Баланчином та його трупю у Нью-Йорку 25 листопада 1952 р.. Отож, дану композицію можна розглядати і як симфонічну, і як балетну версію прочитання образу Турандот.

У 1940 р. Гіндеміт і відомий хореограф Л. Мясін обговорили плани балету, в якому мала використовуватися музика К.-М. Вебера, і в березні композитор зробив партитурні ескізи. «Музика Вебера легко барвіста, тому я хотів її більш уяскравити та надати їй гостроти», – писав Гіндеміт в листі до дружини (Hindemith to Getrud Hindemith, лист від 12 квітня 1940 р. – за Л. Носсом [12]). Спочатку були написані перша та третя частини. Але Мясін вимагав строгих аранжувань творів Вебера, натомість Гіндеміт мав власні плани щодо опрацювання музики композитора початку ХІХ ст., і не поступився Мясіну. Та все ж задум було звершено, однак у симфонічній версії, яка отримала назву «Метаморфози» (без жодних посилань та вказівок щодо К.-М. Вебера) з єдиною програмною і найбільшою з усіх третьою частиною Скерцо «Турандот».

Це була одна з перших композицій, прем'єрована на американському континенті, «Метаморфози» принесли великий успіх композиторові. Критик «Нью-Йорк Таймс» О. Даунс писав:

«Реальна гострота у руках великого майстра приносить щастя. Новизна – одна з рис Гіндеміта, а те безчинство, яке творилося у його Скерцо в китайському дусі, яке, до речі, включало фугато, що було досить віртуозним і трудомістким до виконання, настільки захопило публіку, що вона особливо аплодувала «Турандот»<sup>1</sup> (за Л. Носсом). Один із виконавців, диригент Дж. Кейлбет зазначав: «Пізній Гіндеміт пропонує внутрішню залежність від світу німецького романтизму. Щоправда, ми знаємо про те, що композитор ненавидів цивільний страх, знаємо його як дикого екстреміста минулих років. Отже, ці «Метаморфози» є справжнім, непримиренним Гіндемітом для неупередженого слухача. Всю музичну тканину пронизує дивовижна інтенсивність» [11]. Цей же критик назвав Скерцо «Турандот» Гіндеміта «добрячим галасливим шматком, адже чого лише вартував ефектний велетенський оркестр, що розгорнув цей триллер, в якому орієнтальне сяйво заміняло реальний блиск»<sup>2</sup>[11]. Таким чином було відзначено особливу оркестровку, поліфонічні методи розвитку, яскраву китайську екзотичну барву та екстремальність цілого. Метаморфози тем К.М. Вебера у гіндемітівському баченні – це абсолютно індивідуальне перепрочинання (що й привело до конфлікту з хореографом Л. Мясніним), яке торкнулося усіх аспектів щодо переосмислення першоджерела. Сам Гіндеміт не вказав на використання тем Вебера, за винятком «Турандот», і лише згодом решта тем були ідентифіковані<sup>3</sup>.

Цикл складається з наступних чотирьох частин: 1. *Allegro* на тему з 8-ми маловідомих п'єс для фортепіано Вебера у 4 руки ор. 60 (*Huit pieces for piano duet*, Op. 60, No. 7 з 1819); 2. «*Турандот-Скерцо*» *Moderato* на китайську тему з відомої нам Увертюри до театральної музики п'єси Шіллера; 3. *Andantino*, в якому композитор спирається на теми з 6 скрипкових сонат Вебера ор. 10.; 4. *Марш funebre* на теми з циклу чотириручних п'єс. Єдина програмно визначена частина – це «Турандот-Скерцо», яку можна вважати центробіжною віссю цілого, адже вступне *Allegro* немовби готує образ китайської принцеси, а невеличке 28-тактове *Andantino* сприймається, радше, як лірична мікро-інтерюдія між Скерцо та Жалібним Маршем, який як і попередні теми підлягає пародійній ревізії.

Відразу намітимо кілька важливих стилевих моментів для розуміння цього твору і симптоматично – специфічного образу Турандот, репрезентованого в «Метаморфозах»: 1) Неокласична тенденція – як одна з найяскравіших видових рис творчості композитора [1, 3, 7, 10], тобто, звернення до тем Вебера стає свого роду ретроспекцією доби раннього романтизму, хоча через образ Турандот з її кількостолітною історією для Гіндеміта відкривалися досить широкі історичні перспективи (очевидно, що він докладно знав і версію Бузоні, і версію Пуччіні, яких свідомо уникнув), натомість обрав дуже своєрідний шлях метаморфози теми «повітряного Китаю». Тобто, можна говорити не лише про неокласичну стилізацію, але *орієнтальний неокласицизм*, оскільки екзотично-китайський елемент у даному творі надзвичайно яскраво відчутний. 2) Особлива увага композитора до танцювально-побутового матеріалу та сюїтності як одного з вимірів втілення інструментальної пластики<sup>4</sup>, а особливо джазу, що проявилось в ранній знаковій сюїті «1922» з її регтаймовою кульмінацією. Написане на американському континенті, «Турандот-Скерцо» має відчутні впливи джазу, що стало абсолютно новою і несподіваною рисою у даній темі<sup>5</sup>, репрезентуючи для західної культури специфічний «подвійний екзотизм» – тепер китайської та афро-американської культур. 3) Невід'ємною частиною музичного мислення музики ХХ ст. стали пародія і гротеск, які особливо є значимими для естетики Гіндеміта. Адже «гротеск дозволяв, як колосальний засіб контрасту, зіставляти лірику і фарс, філософський роздум і пародію, доходячи навіть ефекту кітч, за яким часто ховалася гірка іронія» [1; 169-170]. Так, блискуча гумористична скерцозність гіндемітівської Турандот, як і цілого циклу «Метаморфоз» неначе протистояла умовам і часові, в яких перебував композитор. Конфлікт із нацистами, еміграція, невідомість подальшої долі дружини-єврейки, з якою і була продумана концепція твору, зрештою, ніч тоталітаризму і фашизму, яка огортала Європу викликала як один із видів протесту не лише болючу іронію, але активний їдкий, нищівний сарказм. Не випадково В. Фомін зазначає, що «Метаморфози» – це не просто дотепна трансформація маловідомих веберівських тем. У розпалі Другої Світової війни, ця музика немовби протистоїть злу, яке коїлося в Німеччині» [5; 3]. Як зазначає В. Варунц «юнацький скандалізм та удари по «смакових якостях публіки» (за Д. Житомирським) переросли згодом у пародію на бюргерство, мілітаризм, набираючи певного соціального відтінку» [1; 173]. Таким чином, образ Турандот набирає зовсім нового значення, з одного боку – відповідаючи на вимоги часу – сучасні Гіндемітові політично-соціальні умови, причому крізь призму пародії; з іншого – розширяє межі традиційної «китайщини», яка урізноманітнюється яскравим джазовим компонентом, а також постає у вимірі неокласичного бачення митцем ХХ ст., транспортуючи ідею китайської принцеси через прочитання ранньоромантичного К. М. фон Вебера. Вважаємо доцільним підкреслити не лише специфічну «полістилістику» у втіленні даної теми, але і глобалістичні тенденції за рахунок розширення міжконтинентального простору та вияв гуманістичних ідеалів у доволі своєрідній формі – «кинути сміх ворогові в лице». Навіть фінальний жалібний марш (один зі стійких семантичних

маркерів Турандот) підлягає в певному сенсі скепсису, піддаючи насмішці тлінність і минуність, адже через метаморфозу жанру – одним із характерних прийомів його композиторського мислення – Гіндеміт не шукає ностальгійних почуттів у минулому, а навпаки – у безмірній множинності комбінацій, у найнесподіваних поєднаннях минулого і сучасного торує шлях в майбутнє.

II. Гіндеміт, використовуючи збагачений оркестр (у групах мідних та дерев'яних духових: 2 флейти + пікколо, гобой, англійський ріжок, 2 кларнети + бас-кларнет, 2 фаги + контрфагот; 4 валторни, 2 труби, 2 тромбони + бас-тромбон, туба, з особливо розширеною батареєю: 4 литаври, малий і великий барабан, трикутник, Glockenspiel, маленькі та великі тарілки, два гонги, там-там, трубчасті дзвони; до струнних ж долучаються арфи) розбудовує надзвичайно колоритну, яскраву і динамічну сюїту.

*Перша частина Allegro* відіграє роль розширеної інтради, де мелодичні зерна нанизуються одне на одного відповідно до сюїтного типу логіки, а стилістична єдність цитат дає враження варіаційності. Велику роль у структурі частини відіграють каданси, також багато з тем тут змінюють свій вигляд, наприклад фанфарна патетика Вебера модифікуючись, стає в'їдливим маршем, а фігуративні елементи надають безжурної грайливості [6]. Цікаво, що тут Гіндеміт користується подвійною цитатністю. Він обирає годинниковий дводольний метр (2/4), де акцент завжди припадає на першу долю. К. М. фон Вебер описує свою фортепіанну п'єсу як «годинник» (яку гратиме невелика капелла), тому вона повинна бути відтворена енергійно. Гіндеміт суттєво змінює метрику в сторону ритмічних і метричних зсувів, впроваджуючи власну систему. З іншого боку, В. Фомін пише про циганську музику, аргументуючи, що це «темпераментний бадьорий танець. Його першооснова – 4-ручна фортеп'янна п'єса Вебера під назвою «Alla zingara» («в циганському стилі»). Гіндеміт поглиблює енергійний характер головної теми, викладаючи її з підкресленою експресивністю і дійсно симфонічним розмахом» [5; 4]. Тут варто підкреслити, що циганська тема трактується як один з яскравих проявів екзотизму, з іншого боку – доля циган – кочового народу, ймовірно, пов'язана з гоніннями та еміграцією у важких військових хуртовинах Другої Світової війни.

Друга частина Scherzo втілює образ Турандот, являючи собою синтез китайської екзотики з джазом у досконалій технічній оправі майстра-неокласика. Так, мелодія «повітряного Китаю», яку подібно до Вебера Гіндеміт викладає тембром флейти, підкреслюючи фаянсовий китайський дитячо-іграшковий образ, який автор проводить різними епохами. Як зазначає Лютер Носс, «у цій частині можна робити «стрибки часом»: спершу це стародавня китайська мелодія, яку вперше на Захід приніс Жан-Батіст дю Гальде в 1736 р. у книзі, що описує Китай, потім можна побачити і барокову, і класичну, і романтичну Європу, а згодом зосередитись на американській музиці ХХ століття» [12; 112].

Загальна структура частини має обриси сонатної форми (ще одна особливість неокласичних тенденцій композитора, як данина класичному та романтичному стилям), оскільки у ній можна виділити розділи, які могли б слугувати експозицією, розробкою, репризою і кодою. У розділі Експозиції китайська мелодія представлена кожною групою інструментів окремо, що чергуються між високими і низькими регістрами в дивовижних поєднаннях тональних барв. Мелодія часто переходить з одного інструменту до іншого, подібно до принципів ренесансної ізоритмічної техніки. На тлі утриманого співзвуччя у струнних та міді флейта на *p* проводить автентичну веберівську тему, друге проведення якої проходить у кларнетів, флейта ж веде невеличкий контрапункт рівномірними половинними нотами. Повторюючи перше проведення, Гіндеміт узізнаманітне його варіантним розширенням китайської теми, натомість скорочує кларнетову відповідь. Завершує цю фазу 6-ти тактова перегра ударних (там-там, трикутник, гонг, гlockеншпіль), яка одразу підкреслює тембрально орієнтальний колорит. Друге проведення теми доручається віолончелям й контрабасам, які «гундосять» її на *p*, створюючи досить комічний ефект, враховуючи квазі-ретроград контрапункту, розкиданого між деревом та прикрашеного трелями (цифри В/С). Наступні проведення знову ж таки у винахідливих комбінаціях доручаються: низькому дереву (D); на які композитор пропонує варіацію, обігруючи попередні тембри (E); арфам (F); трубам і валторнам (G); з черговою варіацією на попередній склад (H), приходячи до кульмінаційної зони на *f* (I), де тема набирає яскравого фанфарно-хорального звучання. Цікаво, що функцію побічної партії виконує вужикоподібна звивиста хроматизована лінія, яка здобуде важливу драматургічну функцію. Вона виступатиме то контрапунктом, то тлом, то превалюватиме над китайською темою, то зовсім поглинатиме її (цифра К), творячи новий предтекст до цікавих та неординарних варіаційних проведеннь. Така вужикоподібна хроматизована тема зустрічається в багатьох композиторів як одна з музичних характеристик Турандот (В. Ляхнер, В. Стенхаммар, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Г. фон Ейнем), стаючи семантичним маркером героїні.

Кульмінаційною зоною Експозиції стає трьохрівнева драматургічна поліплощинність, в якій рівнозначними силами стають три рівноправні пласти: китайська тема, змієвидна фігуративна тема та трелі на звуках контрапункту. Цю трьохрівневість підкреслюють як стилістичну ознаку

дослідники гіндемітівської поліфонії, наприклад, Н. Бать у статті «Полифония и форма в симфонических произведениях Хиндемита» [4], а також Г. Штукеншміт, Т. Левая та ін.. Колосальна поліфонічна робота, щільна і яскрава насиченість досягає максимальної інтенсивності: диференційовані тембри створюють туттійний ефект, в якому переважають різкі мідні звуки під дріб барабанів. Так, легкий «повітряний Китай» перетворюється у дисонансно-фальшиву фанфару (цифра Р), яка твориться за рахунок хроматизованих паралелізмів поперемінних кварт і терцій, сигналізуючи і про новий розділ форми і про метаморфозне перетворення образу головної теми.

Розділ Розробки починається зменшенням інтенсивності музики до мінімуму, адже на декрещендо залишається, ніби снується тонким вужиком, тріольна тема лише у скрипок, після чого музична мова поступово набирає джазових синкопованих варіантів у різних мелодичних побудовах, які єднають у собі довільні елементи трьох головних тем. Причому, композитор розгортає не лише послідовність джазових секцій, але і форму фугато, головною темою якого стає спотворена інверсія китайської теми. Гіндеміт використовує методи контрапункту (головним чином імітативного, що характерне для барокової музики), для надання музиці більшої яскравості, на що впливають не лише ритмо-інтонаційні чи гармонічні зміни, але і колосальна темброва поліфонія. Своєрідним стиком-з'єднанням між Розробкою і Репризою стає ремінісценсія 6-ти тактової перегри ударних (там-там, трикутник, гонг, гlockеншпіль) із початку Експозиції з характерною тріольною фігурою, однак, тепер вона розширяється, стаючи одним із тематичних зерен Репризи.

У Репризі композитор продовжує контрапунктувати, накладаючи елементи двох мелодичних ліній: першої фрази китайської мелодії (тема «розбивається» на окремі поспівки у викладі литавр) та нової теми Гіндемита (висхідна гамоподібна мелодія з характерним підвищенням та треллю IV ступеню (у a-moll – звук «fis»). Ці теми повторюються немовби в остінатному скандуванні (щоправда, підлягаючи постійним мікрозмінам) і отримують все більш інтенсивний розвиток, що надає враження войовничості між ними при додаванні нових інструментальних груп. Досягнувши кульмінаційної зони, вони нівелюють войовничість, хоч і залишають свої індивідуальні риси у звучанні повного оркестру, включаючи громіздкі барабани. У завершенні частини (Кода – цифра Z) на тлі перегри китайської ударної групи з великими барабанами і курантами, литаври відіграють початкові теми мелодії Турандот, поступово віддаляючись, розчиняючись у *pp*, немов сигналізуючи про її виживання або відхід принцеси. У цій частині композитор досить цікаво обіграє і елементи пентатоніки, а особливо тембральні ефекти, що створює відповідність до східної музики та надають цілому «орієнтального блиску». З іншого боку – в гіндемітівській «Турандот» немало і драматичного напору, і трагедійних ноток, які, проте, не превалюють, а навпаки – дещо губляться в такому тотальному прискоренні розгортання подій.

Своєрідним ліричним інтермеццо можна вважати третю частину «Метаморфоз» – камерне *Andantino*. Композитор обрав танцювальний тридольний метр 6/8. Ця частина є найкоротшою у творі, вона охоплює лише 28 тактів, і таким чином займає менше чотирьох хвилин. Це *Andantino* є одним із небагатьох музичних прикладів Гіндемита, в якому з'являється ліричний персонаж у романтичному народному дусі.

Фінал позначений атмосферою вільної невимушеної гри, тут пародійний елемент співставляється суворій патетиці та веселості. Ця частина відповідає ідеї «сумісності несумісного» отримуючи форму А-В-А1-В1. Знаменитий фінальний марш, який безумовно можна розглядати як романтичний марш Вебера, перевтілений Гіндемітом в траурний. Цю, четверту Метаморфозу частіше трактують іронічно і гостро, аніж похмуро. Тут композитор використовує типовий маршовий дводольний метр 2/2. Цей грандіозний марш має стрімкі і скерцозні елементи, що утворюють блискучу заключну кульмінацію Метаморфоз (за В. Фомінім [5]). І хоча твір написаний в європейській музичній традиції, він пронизаний і віртуозним духом сучасного американського симфонічного оркестру.

При всій оригінальності та новаторстві «Метаморфоз» Гіндемита, в його Скерцо-Турандот спостерігаємо певні стабільні риси у трактовці цього образу – флейтова китайська тема як одна з характеристик принцеси; змієвидна хроматизована тема як підступність та одна з рис *femme fatale* (цей тип тематизму присутній щодо Турандот у дуже багатьох композиторів) та урочисто-фанфарний мотив як символ імператорської влади, а також екзотично-орієнтальний вирішений в дусі «чінозерії» епізод ударних інструментів. Однак, вражає пародійно-іронічний підхід до вирішення образу, який постає у даній інтерпретації чи не вперше. Навіть обраний жанр – скерцо – етимологічно не цілком відповідає серйозним викликам сюжету та самій героїні. Вочевидь, це пов'язане з соціально-політичною актуалізацією цієї екзотичної китайської теми, яку спостерігаємо в балеті Г. фон Ейнема, ще більше у Б.

Брехта та його прочитаннях із музикою Д. Хосалли, Є. Лякнера та А. Шнітке. Американські критики нагороджували цей твір різноманітними епітетами і порівняннями, зокрема, називаючи його варіантом Кунг-фу, адже «крім делікатної флейтової теми, яка асоціюється з фіолетовим Забороненим Містом, більше жодних заборон Гіндеміт не приймає. Цей мотив-шаблон буде послідовно відновлюватися у кожній фазі розвитку, набуваючи нових несподіваних форм та виразу, прискорюючись в сюрреалістичному і диявольськи іронічному сенсі. Цей твір може стати симфонічним фільмом Кунг-фу про особу принцеси Турандот. Такі екзальтовані ударні битви можна почути тільки в Шостаковича, і то з меншою фантазмагорією. Ця Турандот є найбільш атракційною з усіх відомих, а надто високий темп видозмін дозволяє побачити у цьому руйнівному скерцо прихід Селенітів (мешканців Місяця) на землю! – якщо дотримуватися гіндемітівської ексцентричності» [12; 125].

Задумані як балет, «Метаморфози» невдовзі отримали хореографічне прочитання Дж. Баланчіним, який поставив їх для балету Нью-Йорка у 1952 р. Цей балетний варіант з екстраординарними костюмами Б. Каринської в поєднанні з цікавими ефектами освітлення Ж. Розенталя та блискучими солістами (Танакіл Леклерк, Тодд Болендер та Ніколас Магаланнес) під батудою Лео Барзіна отримала ревіляційні відгуки преси та стала однією з віх у становленні нової пластики неокласичного балету. Нова хореографія на музику Гіндеміта була розроблена також Джиммі Гамоне де Лос Херос у 1990 р., і визнана як «симфонічна абстракція в неокласичному стилі» (за А. Крігсманом) [9]. Наступного, 1991 р. балет «Токійський фестиваль» також репрезентував хореографію до «Метаморфоз» Гіндеміта, демонструючи східно-орієнтальний варіант її сценічно-хореографічного прочитання. «У хореографії задіяно 16 танцюристів, та більш помітною була робота над великою кількістю кроків та імітацією орієнтальної жестикуляції, ніж над наданням їй ясності структури. Дана постановка неодноразово повторювалася на різних сценах, утім – у 2009 р. у новій режисурі Г. Люттмана [11]. Це доводить, що образ Турандот у гіндемітівській інтерпретації і надалі цікавить митців і у XXI ст.

*Висновки.* У «Скерцо» П. Гіндеміта образ Турандот набирає зовсім нового значення, з одного боку, як реакція на сучасні Гіндемітові політично-соціальні умови, причому крізь призму пародії; з іншого – розширює межі традиційної «китайщини», яка урізноманітнюється яскравим джазовим компонентом, а також постає у вимірі неокласичного бачення митцем ХХ ст., транспортуючи ідею китайської принцеси через прочитання ранньоромантичної увертюри К.М. фон Вебера з музики до драми Ф.Шіллера «Турандот». Вважаємо доцільним підкреслити не лише специфічну «полістилістику» у втіленні даної теми, але і глобалістичні тенденції за рахунок розширення міжконтинентального простору та вияв гуманістичних ідеалів у доволі своєрідній формі – «кинути сміх ворогові в лице». Навіть фінальний жалібний марш набирає гротескного звучання ще раз доводячи, що довільна форма тиранії підлягає пародіюванню та гостій сатири» – писала критик Д. Андерсон [6]. Так, імагосемантика образу Турандот у П. Гіндеміта утримує і стійкі музичні маркери (іграшково-маріонеткова тема як казково-уявне імаго принцеси, хроматично-звивиста тема як імаго *femme fatale*, державне імаго – фанфарний мотив як символ імператорської влади, а також перцептивний екзотично-орієнтальний епізод ударних в дусі «чінозерії»). Проте, пародійно-іронічний підхід до вирішення образу, жанр ексцентричного, переповненого тотальною ударною екзальтацією та войовничістю скерцо, в якому композитор етимологічно переосмислює серйозні виклики сюжету та образ самої героїні (метаморфоза легкої теми «повітряного Китаю» у спотворену хроматизовану дисонансно-фальшиву фанфару) – постає чи не вперше. Так, Турандот у музиці другої пол. ХХ ст. виступатиме у більшій мірі як представниця тоталітарних політичних устроїв, номінально репрезентуючи при тім китайський орієнталізм постмодерністичного типу, знаходячи своє продовження у балеті Г. фон Ейнама, посилюючи ще більше соціально-політичні аспекти у інтерпретації Б. Брехта та її музичних прочитаннях Д. Хосаллою, Є. Лякнером, А. Шнітке, М. Денисенко чи у театрі абсурду Д. Хільдесмайера.

#### Примітки:

Після успішної прем'єри інші американські оркестри висловили зацікавленість «Метаморфозами» і вже від 15 листопада 1944 р. зазвучали у виконанні шести провідних оркестрів. Після того як відбулася прем'єра у Німеччині 28 травня 1947 р. на Музичному фестивалі Нижнього Рейну під батудою Генріха Холлрейзера в Дюссельдорфі, твір, інтерпретований у балетних та оркестрових версіях, зазвучав не лише в Західній Європі, але і радянській окупаційній зоні: оркестри в Дрездені та Ляйпцигу також виконували «Метаморфози» (диригент Шотт-Верлаг), а кілька радіостанцій, включаючи RIAS-Berlin, неодноразово транслювали «Метаморфози» Гіндеміта. Автор особисто диригував своїм твором 27 разів. Деякі концерти були записані на радіо, а в середині 50-х твір записано на платівки з Берлінської філармонії [10].

<sup>2</sup> Загальновідомо, що у 1934 р. суперник Гіндеміта у кар'єрному рості, міністр пропаганди нацистської Німеччини Геббельс назвав «атональними шумогенераторами» оркестр композитора.

<sup>3</sup> Зазначимо, що саме цей твір, хоча і згадується у музикознавчій літературі [2, 7, 8, 12], проте, і досі не існує цілісного комплексного аналізу даної композиції, як пояснює це Джін Андерсон у праці «Музичні Метаморфози у гіндемівському Марші з симфонічних метаморфоз на теми Вебера»: «Є доволі мало літератури про Симфонічні Метаморфози Хіндемита, котрі вважаються відносно малим твором, хоча й доволі популярним пост-Матісо-малерівського періоду, що є доволі поверхневим та патронізуючим враженням. Так, Вільфільд Бреннеке декларує цей твір ні симфонічним, а ні метаморфозами, адже: вони складно поєднуються зі своєю навою. В них мало що відповідає симфонічній природі в цілісній інтегральності структурі динаміки, як і те, що тематичні перетворення (метаморфози), неявно наявні в назві, є обмеженими. Німецькі дослідники також відчувають трудність у погодженні щодо типу метаморфоз, які застосовуються до тем Вебера, як запропоновано назвою твору, підсумовуючи, що результат є не стільки мелодичними варіаціями, як свого роду, *пародією* і щодо кожної частини, і щодо цілого [8]. Від композитора не дізнаємося нічого щодо побудови твору чи специфічних методів музичних перетворень. Хіндемیت вважав таке знання недоцільним, про що він говорить у своїй ранній автобіографічній замітці: «...для людей з вухом, мої речі є ідеально простими для розуміння, тож і мої пояснення зайві. Для людей же без, подібні шпаргалки не зможуть допомогти» [12; 115]. І справді, слухач залишається враженим не так відмінностями, як схожістю між Маршем та його веберівським пропотипом Та допоки модель та оригінал в суті своїй еквівалентно-конгруентні в плані мелодії, гармонії, ритму та форми, більш прискіпливий аналіз проявляє процес перетворення/метаморфоз, котрий сягає за межі простих перетворень цих елементів у більш-тонкі, аніж тембральні, гармонічні функції та ритмічні пропорції, що однозначно впливають на кожен рівень і компоненту композиційної структури [1; 2]. Та, насамперед – це справжні метаморфози образного змісту.

<sup>4</sup> «Метаморфози» постали як вторинна ідея після задуму балету, згодом повертаючись у численних хореографічних прочитаннях, що пояснюється і «балетно-сюїтним» викладом самого музичного матеріалу, де дуже добре відчувається чіткий, майже «номерний» поділ на структурно-стадіальні елементи.

<sup>5</sup> Це друге американське прочитання Турандот, однак відсутність нотного матеріалу постановки Мак Кея Ферста на Бродвеї гіпотетично міг включати джазові елементи, однак, на думку критиків, саме «Східний романс» протистояв невибагливості розважальної індустрії, і театр Шуберта, в якому було здійснено постановку, тяжів до апробації серйозних сюжетів.

#### Список використаної літератури

1. Варунц В. Цикл «Kammermusik». К вопросу о неоклассицизме Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва: Сов. композ., 1979. С. 143-178.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974, 448 с.
3. Левая Т. О стиле Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Сб. ст. и исследований*. Москва, 1979. С. 262-299.
4. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. *Полифония*. Сб. ст. под ред. К. Южак. Москва, 1975. С. 141-172.
5. Фомин В. Предисловие. *П. Хиндемит. Метаморфозы на темы К. М. Вебера для симфонического оркестра*. Переложение для фортепиано в 4 руки А.С. Бубельникова Москва : Музыка, 1968. С. 3-4.
6. Anderson G. (1994) Analysis: Musical Metamorphoses in Hindemith's March from Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber. *Journal of Band Research* 30, № 1: P. 1–10.
7. Briner A. P. (1971) Hindemith. Zürich Mainz, 1971, 290 p.
8. Brennecke W. (1963). Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith // Schweizerische Musikzeitung 103, № 4. P. 199–208.
9. Kriegsman Alan M. (1990) Dance; Miami Spice; At Wolf Trap, a Dash of Balanchine // Washington Post (10 August): C01Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376-377.
10. Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376-377.
11. Luttman St. (2009) Paul Hindemith: A Research and Information Guide (Routledge Music Bibliographies) 2nd Edition, Routledge Music Bibliographies, 2009. 570 p.
- Noss L. (1989) Paul Hindemith in the United States. USA, Urbana: University of Illinois Press, 248 p.

#### References

1. Varunts V. (1979) Tsykl «Kammermusik». K voprosu o neoklasytsyyme Khyndemyta. *Paul Khyndemyt. Staty y materyaly*. Moskva : Sovetskyi kompozytor, 1979. S. 143-178.
2. Levaia T., Leonteva O. (1974) Paul Khyndemyt. Zhyzn y tvorchestvo. Moskva: Muzyka, 1974, 448 s.
3. Levaia T. (1979) O style Khyndemyta. Paul Khyndemyt. *Sb. st. y yssledovanyi*. Moskva, 1979. S. 262-299.
4. Levaia T. (1975) Polyfonia v krupnykh formakh Khyndemyta. *Polyfonia*. *Sb. st. pod red. K. Yuzhak*. Moskva, 1975. S. 141-172.
5. Fomyn V. (1968) Predysloviye/P. Khyndemyt. *Metamorfozy na temy K. M. Vebera dlia symfonycheskoho orkestra*. Perelozhenye dlia fortepyano v 4 ruky A.S. Bubelnykova Moskva :Muzyka, 1968. S. 3-4.
6. Anderson G. (1994) Analysis: Musical Metamorphoses in Hindemith's March from Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber *Journal of Band Research* 30. №. 1. P.1–10.
7. Briner A. P. (1971) Hindemith. Zürich Mainz, 1971.
8. Brennecke W. (1963) Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith // Schweizerische Musikzeitung 103, № 4. P.199–208.

9. Kriegsman Alan M. (1990) Dance; Miami Spice; At Wolf Trap, a Dash of Balanchine // Washington Post (10 August): C01 Laaf E. (1960) Paul Hindemith // Neue Zeitschrift für Musik. Mainz, 1960, № 2. S. 376-377.
10. Laaf E. (1960) Paul Hindemith. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1960, № 2. S. 376-377.
11. Luttman St. (2009) Paul Hindemith: A Research and Information Guide (Routledge Music Bibliographies) 2nd Edition. Routledge Music Bibliographies, 2009, 570 p.
12. Noss L. (1989) Paul Hindemith in the United States. USA, Urbana: University of Illinois Press, 248 p.

### МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ТУРАНДОТ В СИМФОНИЧЕСКОМ СКЕРЦО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

**Ван Юй** – преподаватель музыкального факультета,  
Лешанский педагогический университет,  
соискатель кафедры истории музыки,  
Львовская национальная музыкальная академия им. Н.В. Лысенка, г. Львов

Поднимается вопрос воплощения образа Турандот в жанрах симфонической музыки, в частности, в «Метаморфозах» П. Хиндемита. Детальный структурно-семантический анализ позволяет определить уровень корреспонденции с темами К.-М. Вебера, которые легли в основу сочинения Хиндемита как проявление неоклассических тенденций, а также проследить музыкальные маркеры, использованные композитором относительно этого образа, воплощенного средствами современной музыки в иронично-пародийном плане. Контекстуальное поле прочтений образа китайской принцессы в музыке XX века обогащается за счет «Турандот» П. Хиндемита симфонической и балетной версиями, одновременно демонстрируя специфический аспект ориентальной тематики.

**Ключевые слова:** Турандот, ориентализм, Пауль Хиндемит, Скерцо, «Метаморфозы», пародия, балет, имагология, имагосемантика.

### METAMORPHOSES OF TURANDOT'S IMAGE IN PAUL HINDEMITH'S SYMPHONIC SCHERZO

**Wan Yu** – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University, Leshan, Applicant of degree at the Department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

**The aim** of this paper is to determine the peculiarities of reading Turandot's image by Paul Hindemith in «Metamorphoses» for symphony orchestra.

**The methodology of the research** is based on the application of the structural-semantic analysis of Scherzo's «Turandot» by P. Hindemith, which is considered using the principles of imagological research in the contextual field of reading the image of a Chinese princess in musical art.

**Results.** In P. Scerzo's P. Hindemith, Turandot's brazen takes on a new meaning: in response to contemporary to the composer political and social conditions through the prism of parody, and extends the boundaries of traditional «Chinese», which is characterized by a vibrant jazz component and a neoclassical dimension, transporting the idea of a Chinese princess through reading an early romantic overture by K. M. von Weber from music to F. Schiller's drama «Turandot». Such specific «polystylistics» in the embodiment of this theme by expanding the intercontinental sound space reveals globalist tendencies and perpetuates humanistic ideals in a kind of grotesque form. The imagosemantics of Turandot's image in P. Hindemith also contains stable musical markers (toy-puppet theme as a fairy-tale imaginary princess, chromatic-tortuous theme as an imago femme fatale, state imago – fanfare motif as a symbol of imperial-empathetic, motif drums in the spirit of «Chinozerii»). However, a parody-ironic approach to the solution of the image, the genre of eccentric, overflowing with total shock exaltation and warlike scherzo, in which the composer etymologically rethinks the serious challenges of the plot and the image of the heroine itself (the metamorphosis of the delicate «air China» theme into a distorted chromaticized dissonance-false fanfare) – appears for the first time. Turandot in the music of the second half of the twentieth century will act more as a representative of totalitarian political structures, nominally representing Chinese Orientalism of the postmodernist type.

**Novelty.** For the first time in national musicology, Turandot's embodiment in the music of the twentieth century was demonstrated, in particular, in the Scherzo of P. Hindemith's Metamorphosis for symphony orchestra, and the features of reading this image in the dimension of oriental imagosemantics were determined.

**The practical significance.** In this article, Ukrainian and foreign musicologists may find information useful for exploring Turandot's image in twentieth-century music, particularly in Paul Hindemith's work in symphonic and ballet incarnations.

**Key words:** Turandot, Orientalism, Paul Hindemith, Scherzo, Metamorphoses, Parody, Ballet Embodiments, Imagology, Imagosemantics.

Надійшла до редакції 10.10.2019 р.