

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра історії української та зарубіжної музики

**НОВИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ В ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА
ПРИКЛАДІ МУЗИЧНИХ ВТІЛЕНЬ ПОЕЗІЇ Р. ТАГОРА)**

Магістерська робота

Мамони Ангеліни Геннадіївни

Науковий керівник:

Доктор мистецтвознавства, професор


І. С. Драч

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело_



Мамона А. Г.

Харків – 2020

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК ЄВРОПЕЙСЬКА ІДЕЯ СХОДУ..... | 9 |
| 1.1. Поняття орієнталізму у мистецькому та науковому дискурсі..... | 9 |
| 1.2. Орієнтальний ресурс європейської музики..... | 12 |
| 1.3.1. "Песнь торжествующей любви" І. Тургенєва та А. Сімона: нічна звабливість Сходу..... | 16 |
| 1.3.2. "Східна мелодія" Лесі Українки і Миколи Лисенка: кримська екзотика..... | 21 |
| Висновки до розділу 1. | 26 |
| РОЗДІЛ 2. ПОЕЗІЯ Р.ТАГОРА ЯК ЧИННИК ПЕРЕГЛЯДУ НАСТАНОВ МУЗИЧНОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ | 28 |
| 2.1. Європейське визнання поезії Р. Тагора | 28 |
| 2.2. Французька версія оновленого орієнталізму Д.Мійо..... | 30 |
| 2.3. Перший український солоспів на вірш Р.Тагора..... | 35 |
| Висновки до розділу 2..... | 40 |
| РОЗДІЛ 3. ПРАЗЬКІ ЗУСТРІЧІ З Р. ТАГОРОМ: НА ШЛЯХУ ДО «НОВОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ»..... | 42 |
| 3.1. Прага та чеські візити Р. Тагора | 42 |
| 3.2. Музична притча Л.Яначека | 46 |
| 3.3. «Лірична симфонія» А. Цемлінського | 51 |
| Висновки до розділу 3..... | 79 |
| ВИСНОВКИ..... | 81 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 84 |
| ДОДАТОК А..... | 88 |
| ДОДАТОК Б..... | 92 |

ВСТУП

Актуальність теми. Як відомо, на початку ХХ століття європейська музична культура переживала стан світоглядної кризи, яка проекувалась на стилеві і стилістичні питання, що спонукало композиторів до пошуків різних альтернативних шляхів. Можливо саме тому в першій третині сторіччя спостерігається сплеск уваги митців різних країн до поезії Р. Тагора (1861 – 1941), представника неєвропейської культури, який говорив мовою європейського мистецтва. Екзотичність постаті Р. Тагора, яку він культивував, поєднувалась із універсальністю його ідей та меседжів. Та й сам індієць був кимось на кшталт універсальної людини (Renaissance man), адже не обмежувався лише одним видом мистецтва, крім того, мав свою активну громадянську позицію, засновану на ідеях гуманізму. При цьому митець проявив свою високу мобільність та відкритість до діалогу з європейською культурою на її території. Можливо, що частково і завдяки останній рисі вплив поета на представників мистецтва початку ХХ століття виявився таким розповсюдженим.

Захоплення Р. Тагором, що почалося з представників європейського поетичного мистецтва, розповсюдилося і на музичну культуру Європи. Композитори різних країн виявляють інтерес до творчості індійця саме у першій третині ХХ століття. Як сам феномен Р. Тагора, так і тенденцію звернення композиторів до його поезії не можна назвати локальним явищем: воно було розповсюдженим серед представників різних країн, навіть континентів, стилевих течій, які не обов'язково були пов'язані між собою.

У музиці на тексти Р. Тагора цього періоду є одна особливість, що об'єднує це розмаїття. Проявляється ця особливість не сама по собі, а в порівнянні з існуючою та розвинутою на той час традицією втілення орієнтального у музичному творі. Мова йде про комплекс фіксованих прийомів, що мають на меті передати екзотичність орієнтального образу. В нашому випадку композитори відмовляються від цього аспекту

орієнтального, натомість звертаючи увагу на інакшість Сходу Р. Тагора, в першу чергу, на рівні образів та ідей, відмінних від існуючих та звичних для європейця, втім, одночасно близьких та зрозумілих для сприйняття.

Вже пізніше, у другій половині ХХ століття, така тенденція сприйняття Сходу як джерела оновлення власного стилю стала засобом оновлення на структурному рівні у музиці, тобто формувати стилістику, в творчості Ф. Гласа, С. Райха, Дж. Кейджа та інших. Митці буквально почали здійснювати паломництва в країни Сходу та не лише намагалися пізнати себе завдяки їх багатій культурі, а й ставили свої надбані знання на технічну службу композиторських прийомів. Пригадаймо тут і визначний феномен масової культури – музику британської рок-групи «Бітлз», мова якої не лише була інспірована Сходом, вона прагнула відтворити Схід у собі. Між іншим, хоча і в значно іншій мірі, композитори не припиняли звертатися до поезії Р. Тагора. Продовжуючи тему масової культури, назвемо тут пісню до кінофільму Іллі Фрези «Вам і не снилося», де в якості слів використовується поезія індійця. Так чи інакше, предтечею цих практик взаємодії зі Сходом було унікальне явище музики на поезію Р. Тагора першої третини ХХ століття. Саме тому ми сконцентрувалися саме на втіленнях поезії цього індійського поета як яскравого феномену початку перших десятиліть ХХ століття.

Мета: виявити специфіку орієнтальних образів в композиторській практиці першої третини ХХ столітті на матеріалі музичних втілень поезії Р. Тагора.

Об'єкт дослідження – втілення ідей орієнталізму в композиторській практиці перших десятиліть минулого століття.

Предметом дослідження став інноваційний підхід у втіленні орієнтальних образів.

Матеріал дослідження. Пошук матеріалу став самостійною частиною наукового дослідження. Зрозуміло, що творів на вірші Р. Тагора у ХХ століття була велика кількість. Результати проведеної нами пошукової

роботи містяться у додатку в кінці роботи (додаток А). Отож, необхідно було обрати з цієї кількості декілька зразків, що здавалися б найбільш показовими в жанровому плані, стильовому аспекті та які б презентували національні культури. Так, матеріалом дослідження стали солоспів П. Козицького та дві поеми Д. Мійо, а також чоловічий хор а capella Л. Яначека – твори, які залишилися здебільшого поза увагою досліджень. З цієї точки зору ми вирішили не включати в аналітичну базу даного дослідження вокальний цикл на вірші Р. Тагора К. Шимановського, оскільки творчій постаті цього польського композитора приділяється більше уваги у вітчизняному музикознавстві, яке в цьому плані має також тісні зв'язки з польськими дослідженнями [35;56]. Зрозуміло, що коли концепція нового орієнталізму, подана в даній роботі, буде достатньо обґрунтованою, можна буде повертися до цього циклу і виявити специфіку проявлення орієнтального в ньому. Дещо більше дослідженою є «Лірична симфонія» А. Цемлінського, втім, ми не могли залишити її поза увагою через специфічну жанрову особливість даного твору. До названих зразків до матеріалу дослідження долучаються солоспів М. Лисенка та опера А. Сімона – найменш вивчені твори, в яких втілюється романтичний орієнталізм. Створені на самому початку ХХ століття, вони, як своєрідна «точка відліку», необхідні нам для фіксації стану орієнтального до появи музичних втілень Р. Тагора.

У даному дослідженні ми ставили перед собою наступні **завдання**:

- Подати огляд літератури, пов'язаний з загальною сучасною ідеєю орієнталізму в культурі;
- Висвітлити специфіку орієнтального ресурсу в європейській музичній культурі, що склався на час перших десятиліть ХХ сторіччя;
- Окреслити феномен постаті Р. Тагора в контексті європейської культури того часу;

- Виявити стильову та жанрову специфіку творів Д. Мійо, П. Козицького, Л. Яначека та А. Цемлінського, написаних на тексти Р. Тагора;

- Відобразити взаємодію орієнтального та екзотичного в музичному мистецтві до ХХ століття та в його першій третині.

Наукова новизна даного дослідження полягає в тому, що вперше вводиться поняття «новий орієнталізм» стосовно музичної практики, пов'язаної з культурою першої третини ХХ століття. Вперше також поставлена проблема «Р. Тагор і європейська композиторська школа», що продовжує музичне дослідження орієнталізму. Уточнюються модифікації, що відбувалися в традиції європейського музичного орієнталізму та роль в них Р. Тагора.

Теоретичну базу роботи склали дослідження у таких напрямках:

- Теорія орієнталізму та концепт орієнтального у сфері музичного мистецтва відображені або частково висвітлені у роботах Е. Саїда, Р. Тарускіна, Л. Кириліної та в енциклопедичних виданнях;

- Питанням музичного модернізму присвячені роботи та статті Т. Гундорової, Л. Ботштейна;

- Окрему частину джерел складають дослідження, присвячені особистості Р. Тагора: К. Кріпалані, М. Лаго та Р. Уорвік, К. Дютта та А. Робінсон, Р. Хед;

- Монографічні дослідження, присвячені творчості П. Козицького, Д. Мійо, Л. Яначека, А. Цемлінського: М. Гордійчук, Л. Кокорева, Б. Л. Келлі, Я. Фогель, Т. Кочиева, М. Московіц, Н. Власова, Л. Горель.

Методологічну базу даного дослідження утворює комплекс наступних методів:

- Порівняльно-історичний метод
- Метод системного аналізу
- Функціональний метод

- Жанрово-стильовий метод
- Семантичний метод

Практична цінність. Дане дослідження може бути використаним в навчальних курсах історії музики, аналізу музичних творів, музикантами-практиками, а також стати підґрунтям для подальшого вивчення даної теми.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики, а також у рамках таких *наукових конференцій*:

- Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019),
- Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2016, 2017, 2019),
- Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні Науки» (Одеса, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019),
- Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 2016),
- Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2019, 2020).

Публікації за темою дослідження: опубліковані тези за матеріалами виступів на конференціях:

- «Магія сну в оперній поетиці “Срібної доби” на прикладі опери А. Сімона “Песнь торжествующей любви”» (Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: Матеріали XVI Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів і Першого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П.

Котляревського; ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко.. Харків, 2016. С. 29-31)

– «“Божевільний подорожній” Р. Тагора – Л. Яначека: гра з іронічною дистанцією» (Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсам молодих», 28 лютого - 1 березня 2019 року : тези. Львів, 2019. С. 42-43)

– «Прагматика цитування в Ліричні сюїті А. Берга» (Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсам молодих», 5-6 березня 2020 року : тези. Львів, 2020. С.70-72)

Стаття «4 романси оп.11 П. Козицького: під знаком модернізму» подана до друку у фаховому виданні Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип.45: музикознавчий універсам», а також подані до друку тези за матеріалами конференції з теми «Казус ліричної симфонії у жанровій традиції» (Харків, 2019).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, де формулюються мета та завдання дослідження, першого розділу, де розкривається питання орієнталізму в музичній культурі Європи до початку ХХ століття, другого розділу, де аналізуються камерно-вокальні твори П. Козицького та Д. Мійо на вірші Р. Тагора як зразки творчих пошуків молодих митців; найбільш розгорнутого третього розділу, в якому розглядаються хор Л. Яначека та «Лірична симфонія» А. Цемлінського, де філософські константи індійського поета сприяють оновленню жанру; списку використаних джерел та двох додатків.

РОЗДІЛ 1. ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК ЄВРОПЕЙСЬКА ІДЕЯ СХОДУ

1.1. Поняття орієнталізму у мистецькому та науковому дискурсі

Орієнталізм (від латинського слова «orientalis» – східний) – загальнокультурне поняття. У широкому сенсі воно визначає практику використання у європейському мистецтві сюжетів, стилістичних прийомів, тем, які відтворюють образ країн Сходу.

Джерела орієнталізму дослідники вбачають у пам'ятках елінізму. Однією з перших зустрічей Сходу і Заходу стали походи Александра Македонського в Індію, які знайшли широке відображення у літературі. Ці історії набули особливої популярності у Середньовіччі, читачі тих часів захоплювалися описами, часом фантастичними, східних земель і народів. Свідчення про країни Сходу, їх звичаї та культуру знаходяться в описах хрестових походів, у творах паломників або мандрівників, таких, наприклад, як Марко Поло (1254 – 1324).

Наскільки дивними були уявлення європейців тих часів про Схід можна судити з дотепного есе Еліота Уайнбергера «Греза Індії», в якому американський поет і перекладач наводить вражаючу «колекцію» стверджень, які він зібрав з текстів, написаних протягом п'ятисот років до 1492 року, коли Колумб попрямував до Індії, а помилково відкрив Америку. Ось деякі з них:

«В Индии в году два лета и две зимы».

«Летом тени там падают на юг. Зимой – на север».

«Там есть племя людей с ушами до колен».

« Там есть племя лающих людей с песьими головами».

«В Индии есть колодцы с горячей водой по начам и холодной в течении дня».

«В Индии не нарушают супружескую верность».

«В Индии есть рыба с такой твердой кожей, что из нее строят дома».

«Там есть племя людей в перьях, которые могут взлетать на деревья».

«В Индии спят на шелковых матрацах и на золотых кроватях. За столом они едят с серебряных блюд, носят жемчуга и кольца с драгоценными камнями. Независимо от ранга.»И т.п. [44].

У XVII столітті зароджується наукове східнознавство. У 1704 – 1714 роках у Франції у перекладі А. Галлана вийшли арабські казки «1001 ніч», які викликали захоплення орієнтальним антуражем у салонах епохи рококо. Паралельно розгортається традиція використання східних мотивів для просвітницьких творів. «Персидські листи» Ш.Л. Монтеск'є (1721), «східні» повісті Вольтера відмічені спробами імітувати східний колорит.

На оперній сцені барокової доби нерідко можна було зістріти китайську, малоазійську або мавританську принцесу, як в операх Г. Ф. Генделя «Олександр», «Орландо», «Альміра». Дія могла розгортатися у Персії, як в його ж опері «Ксеркс», але на той час композитори не ставили перед собою завдання охарактеризувати специфічними засобами орієнтальний хронотоп. Не розраховувала публіка і на те, що композитор якимось по-особливому відтворить самотність східних персонажів. Їм властива така ж «деяка дурість і нерозсудливість», як і міфологічним героям або дійовим особам античної історії.

Інтерес до різноманітності національних культур виникає лише наприкінці XVIII століття, коли романтизм зосереджує творчі зусилля на фіксації локального колориту. Схід починає усвідомлюватися у своїй самотності як окремий світ, як чужа культура, що відрізняється від Заходу. Спробою засвоєння східного досвіду як Іншого і Чужого стала книга Й. В. Гете «Західно-східний диван» (1819).

Данину орієнталізму віддав Дж. Байрон у своїх «східних» поемах «Гяур» (1813), «Корсар» (1814), «Лара» (1814). Молодий А. Пушкін у південному засланні написав, наслідую Дж. Байрона, поему «Бахчисарайській фонтан» (1823). У Польщі А. Міцкевич видав цикл «Кримські сонети» (1826), у Парижі В. Гюго склав збірку «Східні мотиви» (1829). Всі ці та

багато інших сюжетів, де культивувався орієнталізм, активно засвоювалися музикою та музичною сценою.

На межі XIX – XX століть орієнтальна тематика знаходить нове відтворення у творчості Р. Кіплінга. Його збірки новел «Рікша-привід та інші історії» (1888), «Місто страшної ночі» (1890); і найбільш знаменита «Книга джунглів» (1894) про Мауглі донесли до масового читача основний меседж романтичної доби:

*«Oh, East is East and West is West, and never the twain shall meet,
Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgement Seat ...»;*

«Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох,

Допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог...».

Так переклав Максим Стріха відомі рядки англійського письменника і поета Р. Кіплінга з «Балади про Схід і Захід» (1889).

Важливим внеском у наукове осмислення явища орієнталізму стала опублікована у 1978 році монографія «Орієнталізм. Західні концепції Сходу» Е. В. Саїда [39]. Це – найбільш відомий твір американського літературного критика палестинського походження, що захистив докторську дисертацію в Гарварді, викладав у Колумбійському університеті, та отримав звання професора англійської літератури та порівняльного літературознавства. В його монографії відображена складність та багатоаспектність, неоднозначність культурно-політичних відносин Заходу та Сходу, з яких виникає явище орієнталізму як специфічно європейський продукт. Робота Е. Саїда є основою більшості сучасних досліджень, присвячених темі орієнталізму.

Е. Саїд називає орієнталізм «певним способом спілкування зі Сходом, який засновано на особливому місці Сходу в досвіді Західної Європи»[38, с.7]. Він здійснює спробу розглянути складну та багатовекторну проблему взаємовідносин Заходу та Сходу, та, навіть певним чином, орієнталізм як явище культури, що заважає безпосередньому сприйняттю Сходу представнику західної цивілізації. Згідно автора, європейці та американці

навіть в певній мірі виявилися полоненими орієнталізму, який перетворився на «фільтр, через який Схід проникав в західну свідомість» [38, с.14].

Важливо, що орієнталізм як явище розглядається не як конкретний прийом чи вектор дослідження, творчості, а як напрям мислення, ідея: «...так само, як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію та традицію мислення, образний ряд та свій власний словник, які обумовили їх реальність та присутність на Заході та для Заходу» [38, с.11].

За Е. Саїдом, «самі сила та масштаб орієнталізму породили не лише величезний об'єм конкретного знання про Схід, але також і знання, так би мовити, другого порядку, захованого в таких областях, як «східна» казка, міфологія таємничого Сходу, уявлення про азіатську незбагненність, – що живе своїм власним життям» [38, с.82].

Таким чином, знання та уявлення про Схід, які формувалися у європейця, утворили певний комплекс стереотипів, які в серйозній мірі також стали компонентою ідеї орієнталізму.

Цікаво, що онлайн-словник Cambridge Dictionary (за Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus © Cambridge University Press) тлумачить орієнталізм («orientalism») як «західні ідеї про Середній Схід, про Східну, а також Південно-східну Азію, особливо надто прості або неточні ідеї про те, що ці суспільства є таємничими, ніколи не змінюються, або не здатні розвиватися в сучасний спосіб без допомоги Заходу» (переклад з англійської наш) [78]. Як видно, це визначення повністю збігається з ідеєю Е. Саїда та тотожне пафосу його монографії.

1.2. Орієнтальний ресурс європейської музики

На працю Е. Саїда спираються і автори довідникового видання для студентів «Musicology: The Key Concepts» Д. Бірд та К. Глоаг (викладачі Кардіфського університету) у статті, присвячені орієнталізму [52]. Вони підкреслюють, що ключовим у дискусії навколо орієнталізму є освідомлення історичного контексту даного прикладу. Так, поруч із стилем *alla Turca* вони

називають в цьому ж контексті угорський стиль Ф. Ліста. Наприкінці статті автори приходять до висновку, що «музика, яка залучає екзотизм, завжди міститиме слід орієнталістичної ідеології» [с.97].

Авторство статті, присвяченій орієнталізму, в авторитетній англомовній енциклопедії *Grove Dictionary of Music and Musicians* належить Р. Локу. Він є заслуженим професором Істменської школи музики Рочестерського університету, а автором монографії «Музика та екзотика від Ренесанса до Моцарта» (2015) [73], а також ряду статей, присвячених орієнталізму в музиці. Р. Лок пропонує декілька визначень орієнталізму: одне, більш вузьке, на початку статті, інші – наприкінці. Як більш вузьке він пропонує наступне: «форми музичного екзотизму у європейському музичному мистецтві, які викликають згадку (evoke) про Схід або орієнтальне» [74]. Наприкінці ж статті він зазначає, що це «визначення зараз використовується для пояснення європейського, або ж європейського походження відношення до будь-якої інакшої культури <...> » [74]. В такому сенсі, орієнталізм стає майже синонімом екзотизму.

Стаття побудована таким чином, що підкреслює основні, на думку автора, пункти у відношенні «орієнталізм-музика». Так, перш за все, він згадує про орієнталізм в опері, побіжно вказуючи ключові оперні твори європейської музики в цьому напрямі (від «Викрадення з Сералю» В. А. Моцарта до «Саломеї» Р. Штрауса). Р. Лок також відзначає, що середньо-азійські сюжети часто привертають увагу авторів балетів («Струмок» Л. Деліба та Л. Мінкуса). Окремо музикознавець вказує на захоплення російських та польських композиторів (зокрема, К. Шимановського) сюжетами, що пов'язані з Середньою Азією. Втім, Р. Лок не згадує про цикл К. Шимановського на вірші зі збірки Р. Тагора «Садівник». Стаття також апелює до роботи Е. Саїда та зазначає схожість певних стереотипів у відображенні середньоазійської орієнтальної тематики у літературних працях, що описують даний регіон, а також у музичних творах та живопису.

Визначення орієнталізму як музичної форми екзотизму у даній статті нагадує нам про необхідність розмежування цих двох понять. Дослідники, втім, часто використовують їх як синоніми. Так, поняття «орієнталізм» ніяк не фігурує у монографії Л. Кириліної «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика». В главі, яка має назву «Топика и стилистика» є окремий, останній підрозділ «Национальное и экзотическое». В ньому, продовжуючи розгляд топіки європейського мистецтва, авторка вказує на особливий топос екзотичного: «Топос екзотичного (віддаленого від норми в будь-якому відношенні) трактувався в класичній музиці достатньо узагальнено: одна й та сама стилістика використовувалась для характеристики зовсім різних країн, часів, народів та персонажів, причому зв'язок цієї стилістики з реальною культурою тієї чи іншої країни не мала ніякого значення» [20]. Музикознавиця чітко перелічує основні ознаки так званої «турецької», або «яничарської музики». Серед них – специфічний інструментарій, з акцентом на видові ударні та на різкі тембри дерев'яних духових (флейта-пікколо, гобої, кларнети); лад і тональність – частіше всього ля мінор в поєднанні з ля мажором або До мажором, та взагалі мажоро-мінорна перемінність, іноді підкреслюється лідійська кварта; метр та ритм «турецького маршу»: на відміну від європейського, він пишеться на 2/4, а також має більш швидкий темп, типовий затакт з двох вісімок або чотирьох шістнадцяток; навмисне примітивна мелодика з повторами коротких фраз та насичена войовничими тиратами та арпеджію; і, нарешті, полишена внутрішньої складності форма, що, втім, деколи має «певну зовнішню химерність» [20].

У статті «Турецька тематика у творчості В. А. Моцарта» [19] Л. Кириліна застосовує як поняття «орієнтальність», так і «екзотика», причому не розмежовує їх між собою. Так, говорячи про фортепіанні варіації Моцарта на тему Глюка (KV 455), авторка зазначає, що їх стилістика відзначена «легкою орієнтальністю». У вступній частині статті вона вказує, що «тяжіння до екзотики не було властивим натурі Моцарта», а сюжет опери

Джованні Паїзіелло «Сисман у Могола» характеризується як «екзотичний орієнтальний». Даний приклад демонструє, наскільки розповсюдженою в музикознавстві є суміжність цих понять, тож, необхідним вважається розмежувати їх взаємозв'язок для нашої роботи.

Розглянемо перед цим ще одну роботу, яка торкається визначення «орієнталізм». Розділ під назвою «Stereotyping the other: “Orientalism”» міститься у сьомій главі третього тому «Оксфордської історії західної музики», присвяченого ХІХ століттю, американського музикознавця та музичного критика Р. Тарускіна. У цьому розділі автор більш детально розглядає стереотипні умови побутування орієнтальних сюжетів у музичному театрі, а також концентрує увагу на французькій опері в цьому аспекті. Р. Тарускін вказує, що «список орієнтальних опер ... включав роботи майже кожного французького композитора будь-якої репутації від середини до кінця [ХІХ] століття» [87] (переклад з англійської наш).

Саме явище музичного орієнталізму Р. Тарускін трактує як «музична репрезентація неєвропейських (переважно азійських) народів». Зазначимо, що в даній роботі загалом автор часом також ставить поняття «орієнталізм» та «екзотизм» в один синонімічний ряд (наприклад, с.220).

У нашій роботі, виходячи з вище згаданого, ми пропонуємо диференційно розглядати орієнталізм як більш широке та концептуальне поняття, а екзотизм – як одну з його характерних рис, визначальних для сприймання.

Показово, що жоден з авторів хоча б побіжно не згадує про достатньо відомий на початку століття феномен постаті Р. Тагора у європейській культурі, хоча, серед європейських композиторів виникла ціла хвиля сплеску інтересу до його творчості як поета. Очевидно, це продиктовано тим, що музикознавці прагнули оглядово розкрити саме стереотипний музичний орієнталізм, що йде у руслі з розлогою концепцією Е. Саїда, в той час, як спроба поглянути на Схід через творчість Р. Тагора викликала в європейських композиторів зовсім інші інтенції.

1.3.1 «Песнь торжествующей любви» І.Тургенєва та А. Сімона: нічна звабливість Сходу

Спробуємо розглянути топос екзотичного (за Л. Кириліною) в контексті ідеї орієнталізму, що склався до початку ХХ століття у європейській музичній культурі. Для прикладу візьмемо один з мало відомих зразків одного з найрозповсюдженішого в цьому напрямі жанрі – опері. Мова йде про оперу «Песнь торжествующей любви» (1897) А. Сімона.

Біографія цього на сьогоднішній день мало відомого композитора несе певний загальноєвропейський, космополітичний флер. Антон Юлійович Сімон (1850-1916) – французький композитор, який довгий час жив і працював у Росії. Тому в історію музики він увійшов із таким русифікованим ім'ям.

Відомостей з його біографії залишилося не багато. Він народився у Парижі, батько був поетом та музикантом. Після закінчення Паризької консерваторії (клас фортепіано – А. Ф. Мармонтель, клас композиції – Ж. Л. Дюпрато) у 1871 році Антон Сімон переїздить до Москви, де робить успішну музичну кар'єру. Три його опери – «Ролла», «Песнь торжествующей любви» та «Рибалки» – були поставлені на сцені Большого театру. В них можна спостерігати і роботу за вже досить поширеними на той час жанровими моделями, і пошук нового, насамперед, в освоєнні нових для оперної сцени сюжетів та образів, втім, на базі вже усталених музичних традицій.

У 1982 році відбулася прем'єра п'ятиактної опери А. Сімона «Ролла» ор. 40. Сюжетне першоджерело твору не відоме, але саме ім'я головного героя – молодого скульптора, талант якого оцінив сам Мікеланджело, співпадає із іменем одного з героїв свого часу надзвичайно популярної поеми А. де Мюссе (Rolla, 1833). Проте сюжетна канва опери зовсім інша, змінені час та місце дії, яка відбувається у двох італійських містах – Генуї та Флоренції ХVІ століття. У цій опері використана поширена в Європі жанрова

модель «великої опери» і відчутні тенденції пасеїзму у ставленні до історичного минулого, зокрема італійського Ренесансу, яким захоплювалися французькі романтики і яке заново відкривали російські митці Срібної доби.

В одноактній опері «Рибалки» (або «*Les pauvres gens*») оп. 51, яка була поставлена у 1899 році, А. Сімон відмовляється від масштабної драматургії та спрямовує свої пошуки у бік театру малих форм, «скидаючи» баласт психологізму та облегшуючи композиційну конструкцію. В основі її сюжету – вірш співвітчизника композитора В. Гюго «Бідні люди» (1840-1850 рр.). Сюжет розповідає про випадок з життя подружжя простих рибалок, Жанни та Норіка і є вельми простим та не по-оперному побутовим. Дія відбувається у Франції, в Бретоні. Одного дня, коли чоловік вкотре вирушає у море, Жанна знаходить свою хвору сусідку мертвою та вирішує забрати її осиротілих дітей до себе. Не зважаючи на бідність, Норік також погоджується з таким рішенням. Тож, у центрі опери – маленька людина, яка здатна на велике милосердя. Сам сюжет цілком відповідає естетиці веризму, але тут немає кримінального нахилу, і сама ситуація певним чином ідеалізована.

Сюжет опери «Песнь торжествующей любви» оп. 46, яка була написана поміж першою та останньою операми, А. Сімон знаходить в одноіменній новелі І. С. Тургенєва – письменника, творчість якого пов'язується з розквітом психологічного реалізму в російській літературі. Новела належить пізньому періоду його творчості. Вона вийшла друком у 1882 році. І ані реалізму, ані психологізму у звичному їх розумінні в ній немає. Дія відбувається в Італії XVI століття у місті Ферара. Два друга – художник Фабій та музикант Муцій – закохані в одну й ту саму дівчину на ім'я Валерія. Їй необхідно зробити вибір, і вона надає перевагу першому, тобто Фабію, а Муцій їде подорожувати на Схід, аби там знайти спокій та смиренність. (Відзначимо, як у сюжеті фіксується одне із розповсюджених стереотипних уявлень про Схід як про край мудрості). П'ять років потому він повернувся додому та завітав до щасливого подружжя на гостини. Друзі здивовані, наскільки сильно змінив його Схід, він вражає їх фокусами, що подібні до

чарівництва, пригощає чудовим вином. Муцій дарує Валерії намисто та грає на «своїй індійській скрипці»¹ дивну мелодію, яку називає «піснею переможного кохання» («песнь торжествующей любви»). І «таким вогнем, такою тріумфальною радістю сяяла та горіла та мелодія, що і Фабію, і Валерії стало моторошно на серці, і сльози виступили на очах...» [43].

Звуки цієї мелодії стали вчуватися вночі, і Валерія, немов зачарована, щонаочі у безпам'ятстві прямує на побачення з Муцієм. Одного разу вночі Фабій помічає, що поряд з ним немає Валерії. Він шукає її в саду та знаходить Муцію, якого заколює кинджалом. Проте, ця, здавалося б, моторошна, проте доволі побутова історія набуває несподіваного розвитку. На ранок, Валерія, яка звично нічого не пам'ятає, та приголомшений Фабій проводжають Муцію, якого «оживив» його німий слуга (уродженець східних країв), щоправда, тепер колишній друг сімейства схожий на зомбі. Після від'їзду таємничо моторошних гостей, подружжя продовжувало жити, здавалося б, мирним життям. Та, одного разу, Валерія музикувала на органі, і, ніби повз її волі, пальці дівчини стали грати ту саму мелодію пісні переможного кохання, відчуваючи у собі зародження нового життя (!).

Як бачимо, в основі сюжету далеко не нова схема любовного трикутника, яка ускладнюється «готичним хоррором», поєднуючися із загадковими уявленнями про Схід, що постає джерелом всього моторошного, чарівного, та, водночас, звабливого. Дійові особи полишені внутрішніх монологів та виглядають як узагальнені типажі без індивідуальної характерності.

Сюжет новели І. Тургенєва викликав безліч різних тлумачень, що подекуди доходили до абсурду. Сучасники неоднозначно оцінили цей твір, хоча сам письменник очікував гіршого. Найбільш близьким до задуму автора виявився відгук Леоніда Полонського в газеті «Страна», який схвалив сам

¹ До речі, серед узагальнених понять на зразок «східні краї», позначення скрипки саме як індійської характеризує також певне виокремлення цієї країни поміж інших (згадаємо, до слова, Пісню Індійського гостя з опери «Садко» М. Римського-Корсакова).

І. Тургенєв. Суть відгуку полягала у наступному: фантастика «Пісні» не є простою прикрасою стилю; в ній знайшла своє вираження «загальнолюдська думка», що природність несвідомого проявлення чуття є однією з найбільш безсумнівних закономірностей життя. Людина завжди відчуває «можливість іншого, зовсім не безтурботного, не „клятвеного“, але чарівного, іноді злочинного, такого, що ламає життя, щастя». Прагнення (хоча і сліпе) до такого щастя і зображається на обличчі Валерії, в якій прокинулась «незадовільнена потреба її душі» – кохати не за звичкою, а за велінням плоті [43].

З цим же пов'язане протиставлення Фабію і Муція. Ставлення самого І. Тургенєва до такого протиставлення раціонального та ірраціонального можна знайти вже в епіграфі до новели, в якості якого була вибрана цитата з вірша Ф. Шиллера «Текла», яка проголошує: «Відважся помилятися та мріяти!», що явно маркує весь літературний текст як пізньоромантичний феномен. Замість апологетики здорового глузду роману «Отцы и дети» у пізній новелі І. Тургенєва визнається влада ірраціонального начала в житті людини.

П'ятнадцять років після опублікування новели А. Сімон створює на її сюжет свою оперу в пізньоромантичному ключі (автор лібрето – М. Вільде). Її прем'єра відбулася 2 грудня 1897 року на сцені Большого театру в Москві (в ролі Фабія виступав Леонід Собінов). Характерно, що ця ж сама новела привернула увагу іншого композитора, шведа, Вільгельма Гартевельда, опера якого двома роками раніше, у 1895 році, була поставлена у Харкові. Інтерес до такого сюжету демонструє характерну для останнього десятиріччя ХІХ століття втому російської опери від «народницьких» ідей, ідеалізації фольклору та масштабних концепцій типу «народ та влада». В той самий час Європу захопила «експансія» вагнеріанства. Творчість Р. Вагнера зачепила своєю хвилею і музичний простір Росії. В опері А. Сімона можна знайти відбиток освоєння досвіду великого німця, а також спробу протистояти його впливу. Так, в музиці триактної опери присутні мотиви, які у зв'язку з

обставинами їх появи в сюжеті умовно можна назвати як лейттема «темних чар», тема прокляття, тема любові Валерії та Фабія і, звичайно, титульна тема пісні переможного кохання (тобто, кохання Муція та Валерії).

Як протидія вагнеріанству – відмова від типової для Вагнера міфологізації сюжету та звернення до творчості сучасника. Також, значним оплотом, що «захищав» творчі позиції А. Сімона від інонаціональних впливів, була французька школа. Як справжній француз, А. Сімон не забуває про балет в опері. Так, наприклад, коли Муцій розповідає про свої подорожі країнами Сходу, композитор вставляє чотири балетні номери, в останньому з яких бере участь хор. Ключова в опері сцена сну Валерії також вирішена пластично. Співачку замінює танцівниця, і саме її пластика покликана відобразити те саме «підсвідоме», що розкривається в музиці. Тут явно відбувається вивільнення відсюжетних функцій, в чому А. Сімон інтуїтивно передбачив майбутні шукання ХХ сторіччя.

В музичній драматургії опери зіставлені як два антиподи дві теми «кохання». Їх співвідношення розкриває колізію протистояння денного усвідомленого почуття та нічних підсвідомих інтенцій. Тема пісні переможного кохання репрезентує екзотичний топос. Найбільш характерною її рисою є тріольний ритм, а також орнаментальний мелодичний рисунок, що нагадує хвилеподібний рух змії. Музикант Муцій, немов майстерний заклинач, манить до себе Валерію. Тема ж кохання Валерії та Фабія – не настільки експресивна, вона є світлою та спокійною, її мелодія носить пісенний характер, а в її ритмі немає будь-яких складностей. Дві теми кохання зіштовхуються ще у вступі до першого акту, де проводяться по черзі з поступовим секвенційним нагнітанням і переможним проголошенням титульної теми кохання.

Якщо прослідкувати за подальшою появою в опері кожної з тем, можна переконатися, що концепція про протистояння розумного свідомого та інстинктивного підсвідомого втілена і в цих двох темах кохання. Тема кохання Валерії та Фабія звучить в момент вибору дівчини в першому акті, а

також коли щаслива дружина співає про своє спокійне життя та світле кохання до Фабія на початку другого акту, ще до повернення Муція. На цьому її присутність в музиці опери закінчується.

Далі «балом заправляє» тема пісні переможного кохання. У другому акті вона з'являється у чотирьох номерах з дев'яти, а в третьому – в семи з одинадцяти. Той факт, що тема кохання Фабія та Валерії не з'являється у фінальному акті, дає зрозуміти, як в музичному плані вирішується позначена нами колізія.

Згадаймо, що кінець 1890-х років та початок ХХ століття – час виходу знакових робіт Зігмунда Фрейда з психоаналізу («метапсихології», як його називав сам Фрейд). Це час відкриття безсвідомого – як частини психіки людини, що за об'ємом, змістом та принципам функціонування відрізнялася від свідомого, і принципово іншого, ніж раніше, тлумачення сновидінь в цьому контексті. І. Тургенєв у 80-х роках ХІХ століття передбачив, а А. Сімон у 1890-х роках точно зафіксував і відтворив дух цих ідей.

Отже, ідея орієнталізму виступає в опері А. Сімона у доволі звичному для романтичної опери вигляді, відтворюючи типові уявлення європейця про Схід як край інакшого, таємничого, мудрого та небезпечного, та, в той самий час, привабливого. Відтворюється типова романтична ситуація з опозицією двох світів, денного і нічного, раціонального та містично-ірраціонального. З іншого боку, підкреслимо, що на шляху до пошуку себе справжнього та до втамування своїх істинних прагнень, головні герої зіштовхуються з містичною та незбагненою цариною Сходу. Так, загальноприйнятий топос екзотичного в опері А. Сімона опинився в дещо нетипових умовах завдяки новому психологічному підтексту.

1.3.2. "Східна мелодія" Лесі Українки і Миколи Лисенка: кримська екзотика

Ідея орієнталізму в українській музиці затвердилася досить пізно. Чи не першим зразком її відтворення можна вважати романс М. Лисенка «Східна

мелодія» для сопрано (або мецо-сопрано). Цей романс був написаний композитором у 1907 році, тобто, в останній період його творчості. В основі солоспіву – однойменний вірш Лесі Українки, що був написаний за десять років до того у 1897 році та увійшов до збірки «Кримські відгуки». За сюжетом це – пронизлива туга дівчини за коханим, який має повернутися з чужини. Ось як характеризує вірш кримський дослідник М. Я. Вишняк: «Вдаючись до образності, поетичними атрибутами якої є кримський пейзаж (“гори багрянцем кривавим спалахнули”, “геть понад морем над хвилями синіми в’юються, не спиняться чаєчки білі”, “по морю доріженька”, “кипарисова гілочка”), а також вживаючи деякі елементи народно-пісенного паралелізму, Леся Українка створює глибоко емоційний ліричний твір, весь пройнятий невимовною тугою героїні за своїм коханим, який вертається до неї з чужини. Ритміка вірша та протяжна дактилічна рима з перехресним римуванням надають йому особливої тональності, і він справді звучить мелодійно, як сама пісня» [5].

П’ять строф вірша М. Лисенко оформлює в багаточастинну репризну форму:

A B C D A₁

Віршована дактильна стопа спричиняє часте застосування тріольного руху, втім композитор обирає не розмір 6/8, а 4/4 (C). Також задля запобігання монотонності М. Лисенко застосовує перемінний розмір. Протягом твору зустрічаються такі позначки, як 3/4, 6/4, 3/2, а наприкінці – 5/4. Таке порушення регулярності підкреслює інтонаційну свободу у викладі.

Основна тональність романсу – Соль-бемоль мажор. Особливістю твору є те, що для всіх розділів форми романсу, окрім останнього, характерна зупинка наприкінці на мі-бемоль мінорі, що підкреслює превалюючий стан туги дівчини. Загальний тональний план можна передати в наступній схемі:

| A | B | C | D | A ₁ |
|-----------------------|--------------------|---------------------|--------------------|----------------|
| Ges-dur → es- moll | b-moll →es-moll | Ges- dur→es-moll | As- dur→es-moll | Ge s-dur |

Відкривається романс семитактовим вступом (*Tempo moderato e sempre rubato*), який передає стан спокою та певної споглядальності. Тиха звучність, звучання у середньому регістрі, переважання поступенного руху, передають атмосферу умиротворення. Цей поступенний рух утворює своєрідний орнаментний візерунок, що, завдяки поєднанню дуолей (в даному випадку вони завжди оформлені пунктиром) з тріолями віддалено нагадує орієнтальні теми О. П. Бородіна. Характерним є також застосування наприкінці вступу гармонічного мінору, завдяки чому звучить інтервал збільшеної секунди у гармонічному викладі. Закінчується вступ низхідним ходом від третього ступеня до першого через характерну тріоль шістнадцятками на другому ступені (II – III – II).

Розділ А (*Cantabile ben declamato*) написаний в формі квадратного (8+8) періоду неповторної побудови, який модулює з Соль-бемоль мажору в паралельний мі-бемоль мінор. Таким чином, хоча тематизм щоразу новий, Лисенко утворює своєрідну «риму», яка робить сприйняття твору більш цілісним. Для кожної фрази також характерна після руху більш короткими тривалостями (здебільшого тріольні вісімки) зупинка на довгій ноті – половинній. Така виписана фермата є характерною рисою всього романсу, і також створює ефект ритмічної свободи. Показово, що часто ця остання довга тривалість супроводжується кожного разу новим орнаментальним «завитком» у партії фортепіано з мотивом-кружлянням. Якщо у першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить короткий пунктир), то в розділі В вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В наступних розділах цей завершувальний жест стає все більш витонченим, то набуваючи форму

секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті, у першому розділі певну екзотичність надає те, що мі-бемоль мінор тут має фрігійський нахил. Такий кінець розділу створює ефект «затемнення» після попереднього безтурботного, розміреного звучання.

Між розділом А та розділом В звучить невеликий двотактовий програш, який одразу вносить певний драматизм у виклад, адже звучить у сі-бемоль мінорі. Тема, що прозвучала у цьому програші, є темою другого розділу, де в поетичному тексті з'являється образ синього моря та неспинних чайок (хвилеподібні контури мелодії теми нагадують рух неспокійної стихії). Змінюється структурне оформлення розділу В, порівняно з розділом А. Він представляє собою шеститактовий період (3+3), де обидва речення закінчуються у мі-бемоль мінорі. Втім розподіл музичних фраз, кожна з яких відповідає рядку у строфі, є нерівномірним за масштабом: 2+1+1+2, де кожна цифра – кількість тактів. Це створює ефект часової нерівномірності, який посилюється перемінним розміром.

Наступний програш, що займає чотири такти, містить яскраві барвисті гармонії. Так, на органному пункті соль-бемоль у басу звучить септакорд сьомого ступеню, а трохи згодом дещо несподівано та колористично звучать акорди Ре мажору у зіставленні із фа-дієз мінором. Цей завершуючий акорд з ферматою звучить трагічно, що підсилюється наступним загальним паузуванням (риторична фігура «знак смерті»).

Яскравим контрастом після цього звучить наступний третій розділ, який повертає первинну тональність Соль-бемоль мажор. Спершу музика несе активний характер, чому сприяють чотиридольний розмір, де кожен долю підкреслює фортепіано з акцентами на кожній чверті. Вокальна партія позбавлена тріолей, в основі мелодії – мажорний квартсектакорд. У поетичному тексті звучать рядки: «В себе на вежі вогонь запалила я, твого вороття дожидаючись». Втім певна рішучість у характері викладу триває зовсім недовго, і їй на зміну приходить попередній ліризм.

Між третім та четвертим розділами немає композиційної межі, як між попередніми. Фактично вони сприймаються як один, у другій частині якого досягається кульмінація всього твору. Фразі «Світе мій! Буду тебе дожидатися» у сопрано акомпанує висхідний сплеск арпеджіо у фортепіано. Кульмінація підкреслюється окрім цього яскравого пасажу звучанням Ля-бемоль мажору. Вперше у творі тут звучить *f* та виразнома низхідна квінта у партії сопрано (від мі-бемоль другої октави, до того ж відзначеного акцентом, до ля-бемоль). Ця кульмінація є своєрідним емоційним «спалахом», який швидко стихає, і, як і попереднього разу, виклад повертається у спокійне, розмірене русло. На відміну від двох попередніх розділів, розділ D є більш масштабним за розмірами, за формою він являє собою восьми тактовий період (4+4).

Про настання репризи (Темпо I) повідомляє тема вступу у двотактовому фортепіанному програвші. Восьмитактовий розділ A₁ варіантно відтворює лише перше речення розділу A. в другому ж звучить найвищий тон всього романсу – соль-бемоль, від якого відбувається поступовий спуск та заспокоєння.

Цікавою особливістю є оформлення в репризі згадуваних раніше довгих тривалостей наприкінці кожної фрази. Показово, що ця остання довга тривалість тут супроводжується кожного разу новим орнаментальним «завитком» у партії фортепіано з мотивом-кружлянням. Якщо в першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить лише короткий пунктир), то в розділі B вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В розділі C цей завершувальний жест з'являється більш витонченим, набуваючи форму секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті. Проте найбільш «чудернацькими» ці закінчення є в останньому розділі. Тут вони оформлюються у поєднання короткого пунктиру з тріоллю шістнадцятками, то квінтоль тридцять другими з заліганою першою нотою. Це надає музиці

певної декоративності. Цьому ефекту сприяє і застосування арпеджіато в партії фортепіано, що нагадує перебори акордів на струнному інструменті.

Варто також зазначити певну особливість вокальної партії даного твору. Композитор приділяє особливу увагу тону сі-бемоль першої октави. Саме на цьому терцовому тоні тонічного тризвуку починається та закінчується більшість фраз кожного розділу. Завдяки цьому створюється певний ефект невагомості та мрійливості, що має світлу забарвленість, а з іншої сторони – передає певну зацикленість героїні на одній думці. Чітко відчуваючи тональність, ми не чуємо більш категоричної тоніки, а, натомість – третю ступінь ладу, що найбільше відповідає за його забарвленість.

Романс М. В. Лисенка «Східна мелодія» являє собою цікавий зразок композиторської вокальної лірики, сповнений індивідуальних знахідок. Як і Лесі Українки у її вірші, Лисенку вдалося гармонійно поєднати спокійну та умиротворену картину кримського пейзажу з образом головної героїні, які, так чи інакше, є складниками єдиного художнього образу твору. Не останню роль в створенні цієї атмосфери спокою відіграв і східний колорит, створений як і ладовими, так і ритмо-інтонаційними засобами музичної виразності.

Висновки до Розділу 1

Отже, дане магістерське дослідження методологічно спирається на концепцію Е. Саїда, згідно якої орієнталізм розуміється як ідея взаємодії Заходу зі Сходом з перспективи першого. У музичній мистецтві Європи, починаючи з XVIII століття, починає формуватися певний інтонаційно-жанровий комплекс, який усвідомлюється як музичний знак Сходу. Поступово орієнтальний ресурс – комплекс засобів музичної виразності, які асоціюються із екзотичним, часто декоративним образом Сходу, упевнюється і набуває загальноєвропейського поширення. У цьому комплексі часто взаємодіють між собою властиві для «яничарського» стилю тональність Ля мажор чи ля мінор, характерна ладова перемінність. Вже за часів романтизму

для передачі орієнтального застосовується тріольність, яка подекуди втілюється в розмірі 6/8. Одним з найпомітніших «знаків», що маркують орієнтальний топос, є інтонація збільшеної секунди, яка виникає в умовах гармонічних видів мажору і мінору, що відображається також і в гармонічній мові твору. В оркестровому звучанні знаком Сходу часто виступає тембр гобоя. Для мелодики характерним є більш активне використання хроматизованих ходів; якщо говорити про структурне оформлення, то теми орієнтальних образів часто стають основою варіантного розвитку. Зазначимо, що характерним є саме комплексне застосування вище названих засобів. Подані у помірних темпах, вони сприяють створенню образу звабливого, м'якого, інакшого Сходу.

Наявність типових засобів відображення Сходу ми виявили і у мало відомих творах А. Сімона та М. Лисенка, цей матеріал не фігурує у дослідженнях, присвячених музичному орієнталізму, проте він засвідчує існування на межі ХІХ - ХХ століть єдиного монотипового принципу відтворення орієнтальних образів, чи то мова йде про Схід кримський, чи індійський, чи його зображає український композитор, чи француз, що жив та працював в Російській імперії. Отож, орієнтальні образи в музиці до кінця ХІХ століття ототожнювалися з образами екзотичними.

РОЗДІЛ 2

ПОЕЗІЯ Р. ТАГОРА ЯК ЧИННИК ПЕРЕГЛЯДУ НАСТАНОВ МУЗИЧНОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ

2.1. Європейське визнання поезії Р. Тагора

Відомий індійський поет, письменник, художник, громадський діяч та композитор Рабіндранат Тагор (1861 – 1941) був визначною фігурою на своїй батьківщині. І нині він залишається як поет, письменник та композитор символом постколоніального гуманізму. Р. Тагор є автором текстів дійсних офіційних гімнів двох країн: Індії та Бангладеш. Та роль, яку відіграла його постать у культурних процесах кінця ХІХ – першої третини ХХ століття як Індії, так і Європи, світу загалом, є унікальною.

Хоча присвячених постаті Р. Тагора вітчизняних досліджень обмаль, існує велика кількість англomовної літератури як індійських, так і західних авторів, що висвітлюють у різних ракурсах постать та творчість Р. Тагора. Предметами досліджень частіше всього стає непересічна роль Р. Тагора у європейській культурі початку ХХ століття, а також взаємодія європейського та індійського дискурсів, тобто, мають орієнталістичну направленість.

Хоча Р. Тагор успішно писав у всіх літературних жанрах, перш за все він був поетом. Серед його більш ніж п'ятдесяти томів поезії – збірки «Манас – серце бажання» (1890), «Золотий Човен» (1894), «Гітанжалі» (1910), «Гітімалья-Гірлянда» (1914) та «Лебідь» (1916). Основними п'єсами авторства Р. Тагора є драма «Раджа» (1910), драми «Почтамп», «Ачалаятан» (1912), «Муктадгара» (1922) та «Червоні олеандри» (1926). Також він є автором декількох томів коротких оповідань та ряду романів, серед яких «Гора» (1910), «Будинок і світ» (1916) та «Джогаджог» (1929). Крім того, Р. Тагор писав музичні драми, танцювальні драми, есе різних типів, щоденники подорожнього, він є автором двох автобіографій, а також великої кількості малюнків, картин та пісень, до яких сам писав музику.

Популярність у Європі він отримав після опублікування своїх віршів у власному перекладі англійською мовою. У 1913 році Р. Тагор стає лауреатом Нобелівської премії з літератури «за глибоко відчуті, оригінальні й прекрасні вірші, в яких з винятковою майстерністю виразилося його поетичне мислення, що стало, за його власними словами, частиною літератури Заходу» [88]. Так, він став першим неєвропейцем, хто був удостоєний цієї нагороди. Поет подорожує Америкою, Азією та Європою, де читає лекції та декламує власні вірші. Зазначимо, що поезія озвучувалася мовою бенгалі, тобто читалась в оригіналі, а сам поет мав незвичний зовнішній вигляд, нетотожний європейському, адже навіть стиль його зачіски та одяг відповідали індійському колориту. Як представник Сходу у європейській цивілізації Р. Тагор стає для європейського світу носієм певних універсальних ідей та мудрості.

Це викликало сплеск інтересу до творчості поета, до безлічі перекладів іншими мовами, як професійних, так і любительських. Вірші Р. Тагора перекладали А. Жид та А. Ахматова. Відомо, що у ці роки перебував під глибоким враженням від Р. Тагора і П. Тичина.[42] Тотальне захоплення його поезією розповсюдилося і на сферу музичної культури.

Цікаво, що сплеск інтересу серед західно-європейських композиторів до його поезії спостерігається саме у 10-20-х роках ХХ ст. У Додатку А наведена таблиця, в якій ми спробували зібрати існуючі звернення композиторів різних країн до творчості Р. Тагора в цей час. Як видно, до творчості Р. Тагора зверталися як композитори, яких ми зараз відносимо до «першого ешелону», так і невідомі нам сьогодні імена. Всі представлені у таблиці зразки, окрім, звісно, американських композиторів, написані на тексти у перекладах на європейські мови, в тому числі на українську. Також, можна помітити, що різні композитори зверталися до поезії відомого індійця на різних етапах їх життя та творчості. Також, бачимо, що найчастіше в якості текстової основи автори зверталися до таких збірок Р. Тагора, як «Гітанжалі» (або «Жертовні пісні») та «Садівник».

Збірка «Гітанжалі» (Gitanjali) була створена у 1908-1910-х роках та вперше опублікована мовою бенгалі у 1910 році. Цікавою є історія створення англійського перекладу збірки, адже це сталося майже випадково. Р. Тагор здійснив його, щоб «провести час» впродовж хвороби, а потім показав вірші декільком впливовим англійським поетам та видавцям, включаючи Роберта Розенштейна та Вільяма Батлера Йейтса, які домогли йому з опублікуванням збірки. Перше її видання англійською відбулося у листопаді 1912 року, а вже наступного, 1913 року, поет став лауреатом Нобелівської премії [81]. «Садівник» (The Gardener) англійською мовою було видано того таки 1913 року, і, як вказав сам автор в передмові, багато з віршів, що увійшли до збірки, були створені значно раніше, ніж поезія з «Гітанжалі».

Спираючись на існуючі традиції втілення орієнталізму в європейській культурі до ХХ століття, можна було б припустити, що фіксація «іншого» у віршах Р. Тагора буде відбуватися приблизно у такому ж ключі, як і в музиці принаймні ХІХ століття. Втім, незважаючи на всю екзотичність персони Р. Тагора в очах європейця, створена на переклади його віршів музика позбавлена того «екзотичного топосу», про який йшлося у першому розділі даної роботи.

2.2. Французька версія оновленого орієнталізму: Д.Мійо

На момент 10-х років ХХ століття, орієнталістична тематика була вагомо представлена у європейській музичній культурі протягом вже близько трьохсот років. Особливе місце в цьому контексті посідає французька культура. Про феномен орієнталізму у французькому музичному театрі вже згадувалося в попередньому розділі. В такому ж ключі зображено Схід у трьох поемах для голосу з оркестром Моріса Равеля «Шехеразада», написаних у 1903 році. Ця музика, покладена на тексти французького поета Трістана Клінгзора, відображає екзотичний та млосний Схід, що вабить чужинця. В поемах, що мають назви «Азія», «Зачаровна флейта» та «Байдужий», ми можемо почути і звабливі пасажі флейти, і ходи на

збільшену секунду, і імпресіоністичні сплески колористичних акордових поєднань.

Проте, зовсім інакше втілено східна образність у ранній камерно-вокальній музиці Даріуса Мійо (1892 – 1974). Цей французький композитор увійшов в історію музики як учасник Шістки, автор епатажних творів, що втілюють авангардні інтенції. Проте це угруповання, виходить на авансцену французького музичного мистецтва лише з 1920-х років.

За п'ять років до того молодий композитор перебував під сильним враженням від творчості французького поета, драматурга та есеїста Поля Клоделя. Той з 1895 по 1909 роки працював французьким консулом у Китаї, і у 1900 та 1907 видав дві редакції поетичної збірки під назвою «Пізнання Сходу». А у 1913 році під опусом номер 7 Д. Мійо видає Сім поем на вірші з цієї збірки.

Д. Мійо став одним з перших композиторів, що звернувся до віршів Р. Тагора. У 1914 році (в нотах дату написання позначено шостим січня, тобто на самому початку року) Д. Мійо видає «Поему з Гітанжалі» ор.22 для голосу і фортепіано. Вона написана на французький переклад з англійської Андре Жида, товариша Мійо, письменника, прозаїка, драматурга та есеїста (в майбутньому як і Р. Тагор, лауреата Нобелівської премії). Дещо пізніше А. Жид опублікує власний французький переклад іншої збірки Тагора – «Садівник». Втім влітку 1915 року двадцятидвохрічний Мійо звернувся з проханням перекласти кілька поем Тагора із «Садівника» до родички П. Клоделя, адже в цей час композитор гостював у тестя поета, де перебували і його родичі. Саме мадам де Сен-Марі-Парен, дочка поета Рене Базеля, стала авторкою французького тексту до Двох поем про кохання ор.30. в 1915 (2 poèmes d'amour). До того ж 1915 роком датовані П'ять поем для голосу і фортепіано (ор.36) також на вірші Р. Тагора, проте, окрім факту існування даного опусу, нам не вдалося знайти більше інформації стосовно цієї музики. Втім, можна з впевненістю сказати, що молодий французький композитор був під достатньо сильним враженням від поезії Р. Тагора, звертаючись до

неї впродовж двох років у трьох своїх ранніх опусах. А вже згодом, у 1936 році, композитор напише музику до п'єси Р. Тагора «Пошта» (op. 156), у французькому перекладі А. Жида для постановки у театрі Les Mathurins².

На прикладі Двох поем спробуємо виявити, як саме сприймав поетичний світ індійського поета Д. Мійо. Зараз існують дві версії поем, де вокальні партії відрізняються лише специфікою мови (англійської чи французької), за якою чутливо слідує композитор. Даний опус можна розглядати як мікроцикл, частини якого мають певні спільні моменти. Так, у назві обох поем присутнє слово «Серце». Назва першої перекладається українською як «Кохання, моє серце тужить дні та ночі», другої – «Спокійно, серце». Крім цього, в текстових основах творів є такі спільні слова-символи, як «смерть», «краса», «ніч». Обидві поеми об'єднує перебування у спільній тональності (Соль мажор), особливе відчуття діатонічності (окрім середніх розділів), що перемежовується з модальністю, прозорість фактури та простота інтонаційного вираження. Але найцікавішою їх рисою є присутність особливого стану спокою, статичність, яка відображається в різних складниках музичного тексту. Так, обидві поеми проводяться на квінтовому бурдоні (частіше всього – соль-ре), який зустрічається то у вигляді органного пункту, то як басова основа арпеджованої фігурації. Особливу увагу Мійо приділяє інтонаційній стороні тематизму. Інтонацією-емблемою всього циклу є хід по звукам мажорного квартсекстакорду.

Ідея статичності також втілюється у принципі утворення тематизму, де ті чи інші стійкі тематичні утворення раз у раз повторюються у точному або варіативному вигляді. Так, перша поема є більш жвавою відносно до другої завдяки однорідному безперервному рухові шістнадцятками у партії фортепіано, що зупиняється лише перед репризою простої двочастинної форми з рисами куплетності. В основі цих фігурацій часто є вже згадувана бурдонна квінта. Більшу частину часу на тлі цих прелюдійних фігурацій у

² (французька назва п'єси – «Amal et la lettre du roi» («Амаль та лист від короля»))

фортепіано звучить послідовність двох мажорних тризвуків – До мажору та Ре мажору. Тема-мелодія, що звучить у вокальній партії в «куплетах» першої та другої частини, з настанням «приспіву» переходить до фортепіано, в той час як в партії голосу звучить новий тематизм.

У другій поемі («Спокійно, серце»), що відкривається інтонацією-емблемою – низхідним Соль-мажорним квартсекстакордом, статичність покликана втілити семантику прощання та прощення, полишену романтичного «нальоту» трагедійності або екзальтації, а натомість – спрямовану до первісності чистоти висловлювання. Інструментальний супровід містить кілька стійких тематичних утворень, що стають основою всієї частини. Перший – остинатна квінта: у вигляді пролонгованої на чотири такти звучності у першому розділі, або ж як початок арпеджіо восьми тривалостями середини. Другий – низхідний поступенний рух від третього до п'ятого шабеля, що, немов ніжно-заспокійливе звертання, – разом з квінтовым бурдоном раз у раз проводиться у першому розділі (поема написана у простій тричастинній формі). Третя стійка побудова – мотив, що містить у собі рух по звукам мажорного кварсекстакорду з оспіванням верхньої квінти.

Ці три мотиви цікаво взаємодіють із лінією вокальної партії. Так, вперше з'явившись саме в супроводі фортепіано, деякі інтонації інколи зустрічаються і у вокальній партії, немов проростаючи із часо-просторового континууму супроводу. Ще одна особливість їх взаємодії – неспівпадіння структурних розмежувань. Так, суто квадратна побудова мотиву з низхідним рухом (цей чотиритакт в незмінному вигляді проводиться протягом першого розділу п'ять разів) у партії фортепіанного супроводу, не впливає на розгортання вокальної мелодії. Так, хоча перша фраза «Peace, my heart» і займає чотири такти, вона починається, а, отже, і закінчується тактом пізніше від фортепіано.

У самому віршованому тексті Р. Тагор застосовує прийом анафори, повторюючи спонукальне дієслово *Let* у чотирьох із семи рядків вірша.

Кожен такий рядок у Мійо починається висхідним поступовим рухом від звуку ре у різних варіантах, що сприяє ефекту статичності.

Ще однією відмінною рисою цієї поеми є політональні напластування у фактурі, що на той час було для композитора технічним завданням. Сам Мійо у своїх мемуарах під назвою «Мое щасливе життя» згадує про роботу над політональністю відразу по поверненні у Париж, тобто після гостювання у мадам Ершер:

«Я цілком занурився у проблеми політональності. Для мене було деяким знаком те, що в маленькому дуеті Баха, написаному канонем в квінту, складалось враження двох накладених тональностей, однак гармонічна тканина в цілому залишалася при цьому тональною. Мої сучасники Стравінський, Кьоклен користувалися акордами, що містили кілька тональностей, які часто трактувалися як акордовий контрапункт чи акордова педаль. Мені довелося вивчити усі можливі комбінації, накладаючи одна на одну дві тональності, та дослідити отримані в результаті акорди... Я вже звик до деяких з цих політональних акордів, їх звучання мене задовольняло більше, ніж інші, оскільки кожний політональний акорд є більш вишуканим для вираження тендітності та більш експресивним для вираження сили»[29].

Політональна сполука виникає у поемі Д. Мійо на словах «Хай летить в небо і закінчиться тим, що складуться крила коло гнізда» (четвертий із семи рядків), де поєднуються Фа мажор та До мажор. Далі, у басовій партії ми чуємо арпеджію по Ре бемоль мажору та Сі мажору, що знову таки сполучаються з До мажором та створюють особливу мінливу барву. Так композитор долає статичку, якій сприяє одноманітність повторів, та окреслює рельєфи композиції. Такі сполуки зустрічатимуться протягом усього подальшого розвитку, і лише в останніх тактах усі шари фактури знову зазвучать в Соль мажорі.

Таким чином, у Двох поемах про кохання ор.30 на вірші Р. Тагора Д. Мійо більше не прагне до відтворення «зовнішнього антуражу» Сходу, а, натомість, намагається збагнути, пізнати його зсередини. Адже серце та його

прагнення мають універсальний характер. Як яскравий постромантичний текст, завдяки поезії Тагора ці поеми починають «говорити» на такі добре знайомі теми, як прагнення до любові, осягнення смерті, прощання, дещо іншою музичною мовою. Те дивовижне відчуття спокою, первісності та умиротворення, що не полишають слухача впродовж всього опусу, особливо важливі в умовах історичного контексту їх створення. В розпал Першої світової війни композитор ніби «прощається» з Belle Époque, знаходячи можливість філософського прийняття та заспокоєння серця через поезію Сходу.

2.3. Перший український солоспів на вірш Р. Тагора

Першим зверненням до поезії Р. Тагора в українській музиці стає романс «Він шепнув мені» П. О. Козицького (1893 – 1960). Цей композитор, якого ми сьогодні знаємо як автора хорових творів та обробок українських народних пісень, на початку свого творчого шляху прагнув до пошуків нового, і його ранні опуси, яких, на жаль, на сьогоднішній день збереглося дуже мало, характеризувалися модерними інтенціями.

Початок творчого шляху П. Козицького відбувався в Києві (з 1905 по 1913 рік композитор навчався в Київській духовній семінарії), тобто, за життя М. Лисенка (також у Києві), який на початку ХХ століття вже був авторитетною та одною з головних фігур у музичній культурі України. Маючи це на увазі, можна прослідкувати, наскільки відмінним був вектор творчих пошуків молодого композитора у порівнянні з його авторитетним сучасником.

Ранній етап творчості П. Козицького характеризується активними творчими пошуками, у яких здійснюються спроби відійти від традиційності, фольклоризму. Така тенденція відбивається в вокальних творах композитора. Це може бути пов'язаним з тим, що перші кроки своєї композиторської кар'єри П. Козицький робив у колі однодумців – учасників «Малого братства», що згуртував довкола себе у Києві у часи першої спроби

утворення української держави геній образотворчого мистецтва Георгій Нарбут. До цього утворення, окрім самого П. Козицького входили художник Юхим Михайлів, поети Павло Тичина, Микола Зеров та Михайль Семенко, критик Олександр Чапківський, режисер Лесь Курбас, режисер та мистецтвознавець Федір Ернст. Юхим Михайлів так говорив про мету товариства: «Конкретна мета цього об'єднання – це: спрямувати мистецтво певним шляхом; координувати і синтезувати окремі його галузі; по-товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці; спільно оглядати проекти, шкиці, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи мистецтва сучасного» [33]. Отож, ймовірно саме завдяки участі в цьому товаристві, П. Козицький обрав на початку творчого шляху напрям, відмінний від фольклористичного або народницького.

М. Ржевська [36] вказує, що композиторський доробок П. Козицького у камерно-вокальному жанрі цих років незначний – кілька рукописів та видана збірка чотирьох романсів ор. 11, про які піде мова далі. Що ж стосується рукописних романсів, авторка називає «Зимовий етюд» на вірші Г. Чупринки, де відтворюється образ чистої краси та «Плач, Венеро!» на вірші М. Зерова, де немає ознак неокласицизму, проте спостерігається основна тенденція творів цього періоду П. Козицького, про які вона говорить як про твори «немасового» спрямування. Пошук найтонших відтінків лірики, прагнення до створення гнучкої наскрізної композиції, вільне, аж до «позірної імпровізаційності», розгортання вокальної партії, використання мовних інтонацій, сміливі експерименти з гармонією, – такі основні риси музичної мови цього періоду творчості П. Козицького називає М. Ржевська.

Романс «Він шепнув мені» входить до збірки «Чотири романси» ор. 11, які були написані П. Козицьким у період з 1921 по 1922 роки. Тут відображаються основні пошуки композитора цього періоду: звернення до сучасних авторів, пізньоромантична стилістика музичної мови, яка отримує особливе трактування в умовах проникнення театральності в камерну

музику. Опус можна розглядати як цикл, адже він має певну наскрізну сюжетну ідею. Можна припустити, що це «історія життя» однієї особи, скоріш за все, жінки: від знайомства з коханим у першому романсі, через щасливе кохання у другому і щасливе материнство у третьому і до настання старості у четвертому. Композитор робить цікаву компоновку романсів. Крайні мають більш експресивний характер, їхня музична мова складніша, напруженіша, також ці романси написані для мецо-сопрано. Середні ж романси – більш жанрові, просвітленого характеру (навіть ураховуючи «потьмарення» у другому), вони мають ясно виражені тональності, і написані для сопрано. Таким чином, спостерігається деяка концентричність у побудові циклу. Тож певні ознаки циклічності тут можна спостерігати. На користь цього факту говорить і те, що вибудовано опус не за хронологічною послідовністю виникнення творів, адже перший і другий номери були написані у 1922 році, тоді як третій і четвертий – у 1921.

Тим примітнішим є звернення П. Козицького в романсі №1 до вірша Р. Тагора «Він шепнув мені» та вміщення його на початку циклу. Індійський поет став єдиним неукраїнським автором у збірці, та й взагалі, для П. Козицького в цей період більш типовим було звернення до творчості співвітчизників. Це вказує на особливу роль поезії та постаті Р. Тагора в сприйнятті молодого композитора.

Романс написано на вірш зі збірки «Садівник» (у збірці цей вірш поміщено під номером 36). Її переклад українською, що був здійснений Ю. Сірим, вийшов в Києві у 1918 році, і саме перекладом вірша із цієї збірки користувався П. Козицький. Вокальна партія має речитативно-декламаційний характер і потребує певної майстерності від виконавиці як у доланні ритмо-інтонаційних складностей, так і у створенні особливого типу експресії.

Загальна форма романсу є тричастинною. Вірш Тагора у перекладі Сірого написаний у верлібром, який має трьохстопну побудову. Він являє собою монолог дівчини, яка своєю занадто норовистою поведінкою відштовхнула коханого, а наприкінці, усвідомивши те, що сталося, страждає

від того, що він не повертається. Про серйозність ситуації вказує остання строфа, де після постійних строгих отповідей дівчини на вияви ласки, хлопець забирає з її шиї гірлянди. В індійській культурі обмін гірляндами – важливий ритуал, що здійснюється між нареченими, на кшталт обміну обручками в європейській культурі. Отож те, що коханий дівчини забрав з її шиї гірлянди, означає розрив та скасування весілля.

Попри те, що структура вірша досить вільна, в ній прослідковується ритмічність у композиційних повторах. Строфи в своїй основі мають катрен, який знаходиться поза рими та регулярної версифікації. Виклад будується немов би уступами. Кожен новий уступ містить у собі нову репліку головної героїні до свого коханого та його реакцію. П. Козицький дотримується такого способу викладу. Перша фраза – «Він шепнув мені: «Кохана, глянь» – у цьому сенсі є деяким епіграфом. Композитор приділяє цій репліці особливу увагу. Вона знаходиться поза дієвістю, немов «застигає» у свідомості героїні та проговорюється ніби зачаровано. В цій фразі прослідковується характерний для всього твору інтонаційний елемент – нисхідний малосекундовий хід за рахунок дезальтерації у прихованому верхньому голосі (у мелодії: *ля-дієз – фа-дієз – ля-бекар*). Цей малосекундовий хід «на відстані» буде з'являтися кожного разу, коли мова заходить про дію коханого, причому інтервал, що міститься між двома звуками малої секунди, може варіюватись: від малої терції до малої септіми. Цей хід завжди розспівується на одному складі, немов у причеті (окрім фрази-епіграфу).

Дуже важливою у романсі є тема вступу, що займає три такти. Вона – своєрідний варіант теми знемоги. Розпочинається вона виразним висхідним ходом на велику септіму в басу (до-сі), яка потім переходить у звук ля-дієз, котрий, немов частина заклинання, повторюється час від часу протягом наступних декількох тактів. Акорд, що обігрується у вступі, можна трактувати як домінантовий терцквартакорд зі зниженою квінтою (до–мі–фа–дієз–ля–дієз) по сі-мажору. Проте він не отримує розв'язку у творі взагалі, а отже про його функційну сторону можна говорити лише віддалено. Перша

репліка вокалістки будується на звуках саме цього акорду. Ритмо-інтонаційний елемент наприкінці другого такту вступу (три восьмих плюс квінтоль шістнадцятих в партії басу) також буде відігравати певну роль у подальшому розвитку музичного матеріалу. А саме, у першій частині романсу кожна нова «гнівлива» репліка героїні супроводжується цим ходом, на новій висоті.

Особливо «стадіальність» уступів проявляється у першій частині, яка містить у собі три етапи розвитку подій:

1. На словах «Гримаючи я сказала «Геть!»»
2. «Сказала я: залиш»
3. «Глянула на нього я: і не сором!»

З кожним новим етапом експресивна виразність зростає, музика набуває все більш схвильованого характеру, за рахунок підвищення теситури звучання вокалістки, появи тріольної організації ритму в супроводі. Середній розділ (*Piu mosso*) характеризується ще більш переривчастими репліками солістки (з ремаркою *recitativo*), більш насиченою фактурою у партії фортепіано та зміною розміру: $5/4=15/8$. На словах «Даремно! Сказала я» у партії вокалу з'являються два ходи на октаву, позначаючи кульмінаційну зону твору. На ремарці *Pesante* починається третій розділ. Цікаво, що наприкінці фрази «і пішов» Козицький виставив ремарку «плачучи», що наштовхує на асоціації з театральним дійством. Завершує романс тема вступу, вона повторюється буквально. Тональність твору ясно виявити складно. Автор не виставляє ключових знаків, проте вся музична тканина романсу насичена хроматизованими звучностями та альтераціями.

Завершується романс фразою розпачу у вокальній партії (яка супроводжується поміркою «Безнадійно»). Проте заключення у партії фортепіано в останніх п'яти тактах на *pp* звучить у Ля мажорі, проводячи основну тему, що немов «розстає» у високому регістрі, натякає слухачеві, що, можливо, не все так трагічно, як здається палкій ліричній героїні.

Таким чином, романс П. Козицького демонструє нове сприйняття Сходу в контексті української культури. Для молодого композитора, митця, що входив до нарбутівського кола, звернення до поезії Р. Тагора було одним із способів виходу за межі звичних ліричних образів. Композитор намагався працювати у модерному напрямі, який в подальшому за певних історичних причин не буде реалізованим. Прагнення молодого композитора відійти від традиціоналістичних та фольклористичних підходів у власній творчості, в тому числі камерно-вокальній, яскраво видно у втіленні орієнтального. П. Козицький звертається до орієнтальної тематики, яка, втім, цілком втрачає свій екзотизм, для пошуку нових засобів художньої виразності, нової якості лірики. Якщо в романсі М. Лисенка ми спостерігали застосування загальноприйнятих музичних прийомів, які маркували текст як орієнтальний, в тексті П. Козицького, незважаючи на колоритність та незвичність поетичної першооснови, відсутні будь-які елементи, які б ми могли віднести до комплексу екзотичної топіки. Важливо, що поезія Р. Тагора розглядалася П. Козицьким в одному ряду з його сучасниками-однодумцями: П. Тичиною та П. Філіповичем, які бачили свою творчість у відмінному від їх попередників з ХІХ століття ключі. Так, разом з ними, та за допомогою поезії Р. Тагора, композитор прагнув передати в музиці відображення нової реальності.

Висновки до Розділу 2

Таким чином, у на початку ХХ століття Р. Тагор починає сприйматися європейським загалом як виразник первинно архетипічного, який простими словами мовить про те, що закладено в глибокій підсвідомості людини. Ми ясно усвідомлюємо, наскільки відмінними могли бути культурні умови Парижу часів Першої світової війни та післяреволюційного Києва. Втім, так чи інакше, Д. Мійо та П. Козицький були композиторами одного покоління (перший був всього на рік старше за другого) та звернулися до поезії індійського поета на ранніх етапах своєї творчості.

Ця увага могла мати декілька причин. По-перше, це міг бути образ самого автора, незвичної та колоритної для європейської культури постаті. По-друге, Р. Тагор приваблював композиторів своєю первинністю, вільним від звичної традиції та культурних нашарувань поглядом на речі, що також дозволяло відійти від існуючих в музичній практиці кліше. Так митці шукали модель іншого «Я» художника, яке відрізнялася б від звичної його романтичної маніфестації. Показово, що обидва композитори одразу відреагували на появу віршів Р. Тагора у національних перекладах.

Тенденцію, яка проглядається у двох опусах Д. Мійо та П. Козицького, не можна називати «новим орієнталізмом». Проте, це є шлях до вивільнення від символізму, звичних романтичних елегійних почуттів та переживань, а також фольклористичного догматизму. Так відбувається спроба відобразити у музиці іншу реальність, яка може здатися простою, втім ніяк не банальною.

РОЗДІЛ 3. ПРАЗЬКІ ЗУСТРІЧІ З Р. ТАГОРОМ: НА ШЛЯХУ ДО «НОВОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ»

3.1. Прага та чеські візити Р. Тагора

Як сьогодні, так і сто років тому, Прага є одним з найважливіших культурних та музичних центрів Європи. В цьому місті функціонує єдиний понині збережений оперний театр, в якому виступав В. А. Моцарт (композитор диригував тут світовою прем'єрою опер «Дон-Жуан» та «Милосердя Тита»). Ставовський театр, про який іде мова, було відкрито ще в 1783 році, і зараз він є однією з чотирьох сцен Національного театру Праги.

Як відзначає у своїй монографії Н. Власова [6], протягом століть Прага була містом трьох культур: чеської, німецької та єврейської. Взаємодія та протистояння цих культур були характерним феноменом Праги і в перші десятиріччя ХХ століття. Саме напередодні, внаслідок підйому чеського національного руху та укріплення позиції «младочехів», положення німецького населення міста змінилось не в кращий бік, а вже у 1918 році була утворена незалежна республіка Чехословаччина. А вже через три роки до цієї молодій країні навідався Р. Тагор, який активно цікавився її політичним життям.

Хоча Р. Тагор відвідав Прагу лише двічі, ці дві події залишили певний слід в житті цього незвичного міста. Так, сьогодні іменем Р. Тагора названа вулиця та парк у Празі, а також у місті є бюст письменника, що його подарувало посольство Індії у Чехії. Для цієї країни сприйняття Р. Тагора зосереджувалося на дискурсі чеського національного відродження та ролі, яку мали грати в ньому уявлення та знання про Індію. Як зазначав чеський індолог та перекладач Душан Збавітел, прихильне сприйняття поета Чехословаччиною було пов'язаним зі спільними положеннями двох країн під колоніальною окупацією. [55]. «Він розглядався майже кожним як посол миру та розуміння поміж націй. Таким було його послання».

Нетривалий перший візит Р. Тагора в Прагу відбувся у червні 1921 року. На той час індійський поет вже завоював європейське визнання. До візиту Праги він вже читав лекції у багатьох країнах, в тому числі, США та Японії. Під час свого першого візиту в Прагу, Р. Тагор виступив з лекцією у Карловому університеті та вечором поезії, які були зустрінуті публікою дуже тепло. Саме на цьому вечорі поезії був присутній Л. Яначек.

Перше звернення до творчості Р. Тагора серед чеських композиторів, втім, сталося ще до самого візиту індійця у Прагу. Майже одразу по виданню англійської версії «Садівника», у 1914 році, свої “*Milostné písně*” («Пісні кохання») ор. 96 на п'ять віршів з цієї збірки для голосу і фортепіано або оркестру пише Богуслав Йозеф Фьорстер (1859-1951). Він був чеським композитором, педагогом та музичним критиком, сином чеського музикознавця Йозефа Фьорстера. Л. Яначек та Й. Фьорстер-молодший були знайомі та мали стосунки, які можна описати як дещо конкуруюча дружба на дистанції (оскільки перший жив у Брно та навідувався у Прагу лише час від часу, а другий жив та працював саме у цьому місті). Так, обидва композитори написали опери за п'єсами Габрієли Прейсової, і, на початку успішна, найвизначніша опера Й. Фьорстера «Єва» (за п'єсою «*Gazdina roba*») була згодом витіснена знаменитою «Єнуфою» (за п'єсою «*Її падчерка*») Л. Яначека [91]. Цікаво, що Й. Фьорстер у тому ж році, що і Д. Мійо, звернувся то того ж вірша Р. Тагора з «Садівника» – «*Love, my heart longs day and night*» («Кохана, моє серце ниє дні і ночі»).

Отож, ще до відвідання лекції Р. Тагора, Л. Яначек з високим ступенем ймовірності міг бути знайомим з його творчістю. Але, це не зменшило сили вражень композитора від живої зустріч з поетом. Л. Яначек навіть опублікував фельетон, де ділиться цими враженнями і навіть дає поспівковій ілюстрації. Ця стаття описана в онлайн-каталозі публікацій Л. Яначека, вона була опублікована 22 червня 1921 року у виданні «Лідові новини» («*Lidové noviny*»)[93]. Я. Фогель [46] наводить цитати, що дають нам зрозуміти, наскільки сильно індійський поет та мислитель зацікавив композитора.

Р. Тагор, як зазначає дослідник, виступав у автентичному вбранні, а власні вірші декламував бенгальською мовою. Так, вочевидь, поет культивував свою екзотичність. Сама поява Р. Тагора на сцені викликала у Л. Яначека асоціацію із білим священним вогнем, що несподівано засяяв над тисячами присутніх. «Він дає кожному складу крила, що звучать», – так Л. Яначек охарактеризував виступ Р. Тагора. У 1922 році, взявши за основу вірш Р. Тагора «Божевільний подорожній» зі збірки «Садівник» Л. Яначек пише однойменний чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та баритону.

І Й. Фьорстер-молодший, і Л. Яначек в якості текстової основи своїх творів взяли переклади Р. Тагора з англійської чеською, які були здійснені Ф. Балеєм (1873-1918) – чеським юристом, теоретиком права та перекладачем. Ф. Балеєм був автором філософських есе, які публікував у періодичних виданнях, та в яких зосереджувався, головним чином, на проблемах етики, гуманізму та місця людини в сучасному суспільстві, а також на міркуваннях про характер чеської нації. Нам наразі не вдалося дізнатися, яким чином Й. Фьорстер здобув ці переклади, адже друком збірка «Садівник» у перекладі Ф. Балея вийшла вже після смерті перекладача, у 1921 році. Можливо вже Л. Яначек в роботі над своїм хором використовував друковану версію. Цікаво, що сам Ф. Балеєм під час здійснення перекладу збірки «Садівник» чеською перебував не у Празі, а працював у Міністерстві внутрішніх справ у Відні (1912-1917).

Невідомо, чи був присутнім на лекціях Р. Тагора у 1921 році А. Цемлінський. Його «Лірична симфонія» у семи співаннях на вірші індійського поета була створена двома роками пізніше, а її прем'єра пройшла у 1924 році під керівництвом самого автора і з великим успіхом. На той час композитор жив та працював у Празі вже протягом тринадцяти років, цей період його життєтворчості Н. Власова так і називає: «празький період». Блискучий диригент, А. Цемлінський здійснив безліч празьких прем'єр, намагався сприяти виконанню нової музики, його власні твори виконувались на празьких концертах поряд з музикою А. Шонберга, В. Новака,

Ф. Шрекера. Про значення постаті А. Цемлінського в музичному житті Праги можна судити з фрагменту листа А. Шонберга (перша дружина якого була єдиною сестрою А. Цемлінського, який, до того ж, був єдиним вчителем відомого нововіденця), що його подає у своїй монографії Н. Власова. Після повернення з Праги, де була прем'єра його Оркестрових пісень під керівництвом А. Цемлінського, у 1914 році А. Шонберг так написав композитору: «... для мене і моїх найближчих учнів Прага вже Мекка. І ми частенько повинні здійснювати туди паломництво, якщо хочемо почути музику. Або туди, де будеш ти» [6]. А. Цемлінський активно пропагував музику А. Шонберга і керував багатьма його празькими прем'єрами. Втім, незважаючи на успішну діяльність і високий авторитет, протягом всього свого перебування у Празі, австрієць не полишав бажання покинути це місто, яке з самого початку розглядав як проміжний пункт. Розпочавши свою діяльність у богемській столиці ще за часів Австро-Угорської імперії, А. Цемлінський застав часи формування республіки, а також супроводжуючих його заворушень на націоналістичній основі. До цього часу, австро-угорська влада намагалася ствердити свій авторитет у Празі (так, ще у 1888 році з цією метою був створений Новий німецький театр, в якому пізніше стане працювати А.Цемлінський). Згодом ситуація почала змінюватися, восени 1920 року через сутички протягом декількох днів не працювали німецькі школи, робота Нового німецького театру та випуск німецьких газет були призупинені, а чеська громада навіть захопила Королівський земельний театр, вимагаючи, щоб у німецької меншини не було більше театральних майданчиків, аніж у них самих. Сам А. Цемлінський активно співпрацював с чеськими музикантами, і, за словами Г. Адлера, був «єдиним німецьким диригентом, яким безумовно захоплювалися і чехи також» [6]. Н. Власова також вказує, що композитор стояв у витоків процесу культурного обміну німців та чехів, і багато в чому саме завдяки йому Новий німецький театр став одним із факторів культурної інтеграції.

Музичні тексти, створені на вірші Р. Тагора, та пов'язані з його присутністю в Празі, написані на переклади чеською та німецькою мовами. Переклад англomовного варіанту збірки німецькою був здійснений Гансом Еффенбергером (Слівінський) (1884-1950). Цей австрійський діяч польського був письменником, займався перекладами, працював журналістом, а також сам співав та писав музику³. Г. Еффенбергер навчався та одружився також у Празі. У 1908 році він захистив дисертацію, присвячену Ніколасу Ленау: «Lenau und die Musik unter besonderer Berücksichtigung der österreichischen Musikverhältnisse der 30er und 40er Jahre». Крім того, він був другом відомого піаніста А. Рубінштейна. Працював у Празі та Відні, а у 1922 році переїхав до Парижа, де відкрив книжковий магазин, а згодом – мистецьку галерею «Au sacre du printemps», під враженням від балету І. Стравінського. У 1914 році у світ вийшов його німецький переклад «Der Gärtner», виданий у Лейпцизі, який став основою лібрето «Ліричної симфонії» А. Цемлінського.

Напередодні свого другого візиту в Прагу, Р. Тагор був прийнятим президентом Веймарської республіки П. Гіденбургом. В Німеччині індійського поета любили не менше, ніж в Чехії, особливо в роки після Першої світової війни. Там поет давав лекції у Берліні, Гамбурзі, Мюнхені, Дармштадті, Франкфурті-на-Майні та інших містах. Під час другого приїзду Р. Тагора до Праги, у 1926 році, А. Цемлінський на його честь особисто диригував останньою частиною «Ліричної симфонії» на його вірші, а також керував музичним супроводом вистави за п'єсою Р. Тагора «Пошта», що йшла в той же вечір.

3.2. Музична притча Л.Яначека

Отож, у 1922 році, взявши за основу вірш Тагора «Божевільний подорожній» зі збірки «Садівник» у чеському перекладі Ф. Балея, Л. Яначек пише однойменний чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та

³ Відомо, що сам Г. Еффенбергер також писав музику на власний переклад збірки Р. Тагора, проте, на даний момент більш детальних відомостей про це ми не маємо.

баритону. Цікаво, що П. Козицький написав романс «Він шепнув мені» (нагадаємо, що він взятий також зі збірки «Садівник») лише роком раніше. Якщо двадцятивосьмирічний Козицький взяв за основу вірш більш інтимного, ліричного змісту, то на сорок років старшого Л. Яначека привабив вірш філософсько-притчового характеру. У ньому йдеться про божевільного подорожнього, який шукає чарівний камінь, що перетворює все на золото, і цей пошук є єдиною його метою в житті. Коли один сільський хлопчик помічає, що ланцюг на поясі божевільного золотий, а не залізний, яким він був доти, подорожній розуміє, що, перебираючи каміння, він випадково відкинув і той самий камінь, але він продовжує його шукати.

Період написання хору є досить цікавим у житті Л. Яначека. У 1920 році він звільняється з посту ректора Консерваторії Брно, проте продовжує вчителювати. У 1917 році він, будучи жонатим на Зденці Шульцові, зустрічає на 38 років молодшу за нього самого Камілу Штослову, також заміжню жінку, до якої проникається глибокою пристрасстю. Він написав до неї близько 730 листів, молода жінка, втім, конкретної відповіді не давала. Проте, почуття до неї виявилось настільки сильним, що за одинадцять років, до кінця життя Л. Яначека, не згасло, а лише міцніло. Каміла надихнула композитора на написання опери «Катя Кабанова», вокального циклу «Записки зниклого». Л. Яначек переживав чергову молодість, і, вірогідно, трактував обраний вірш Р. Тагора не так песимістично, як його можна сприйняти спочатку. З цього приводу варто згадати і політичну ситуацію того часу. Л. Яначек переживав піднесеність духу, що була пов'язана із утворенням Чехословацької республіки у 1918 році. Фрагмент з його промови у Лондоні 1926 року щодо цих подій виглядає наступним чином (переклад з англійської наш): «Я прибув сюди із юнацьким духом нашої республіки, з юнацькою музикою. Я не є одним з тих, хто дивиться назад, натомість, я обираю дивитися вперед. Я знаю, що ми повинні рости, проте не бачу в цьому рості супроводжуючого болю, пов'язаного зі згадками

страждань та пригнічень. Дайте нам полишити це. Ми нація, що має значення в світі. Ми – серце Європи. І це серце повинно бути почутим у Європі!» [71].

Прем'єра «Божевільного подорожнього» відбулася у місті Росіце, що біля Брно, 21 вересня 1924, у виконанні Хорової Спільноти Моравських Вчителів. Концерт був присвячений семидесятиріччю Яначека. Виконання було здійснено під управлінням Фердинанда Ваха, соло сопрано – Еліска Янечкова. Цього ж року твір було виконано також у празькому Моцартеумі на концерті, організованому Празькою консерваторією

Строфи вірша відрізняються за масштабами та кількістю акцентів, проте, певну регулярність все ж віднайти можна. Структура поетичного тексту доволі вільна. Тагор тут звертається до форми вільного вірша. Проте, за розгортанням дії сюжету, вірш поділяється на кілька стадій (етапів). Перша стадія присвячена опису вічного пошуку подорожнього, цей пошук подається як дещо стале, незмінне, поет приводить у порівняння такі природні явища, як хвилі океану та вічні зорі, – те, що не зміниться, як не зміниться і стан божевільного подорожнього, що «не мав уже надії та не думав про спочинок, він шукав, бо шукати – вже стало його життям». Автор навмисне акцентує увагу на протилежності океану та зірок: океан ніколи не дотягнеться до неба, і зірки ніколи не знайдуть того, що шукають, бо завжди йдуть по колу. Ідея про камінь, що перетворює все на золото, тут подається у цій послідовності абсурдних прагнень, тож ми сприймаємо це прагнення подорожнього як таке ж нездійсненне та божевільне. До «божевільності» образу деталей додає опис зовнішності героя. Окрім худорби та запиленого скуйовдженого волосся, важливими в описі є риси виразу обличчя: стиснуті уста та очі, що «горіли, як ліхтарики світляка, коли він шукає самицю». З іншого боку, такий погляд може означати граничну усвідомленість людини, ясність та впевненість у своїх діях. Опис занедбаної зовнішності лише посилює це враження: людина йде до єдиної лише мети свого існування, не відволікаючись ні на що інше. А те, що цей пошук був поставлений в один

ряд із «прагненнями» океану та зірок, надає йому високого екзистенціального забарвлення.

Другий етап розвитку сюжету пов'язаний із виходом розповіді за межі одного лише центрального героя. Стороння, незнайома нам та узагальнено ідентифікована особа – сільський хлопчик – приходить для того, щоб відзначити поворотну точку вірша: камінь дійсно існує, адже залізний ланцюг перетворився на золотий! Тож «божевільність» подорожнього, яка на початку подавалася нам у абсурдності самої ідеї існування такого каменя, тепер має інше значення: в тому, що герой тримав у руках те, що шукав, проте пошук став йому важливішим за його саму мету, і він відкинув камінь, не помітивши чуда.

На останній, заключній стадії розвитку сюжету, яка є досить лаконічною у порівнянні із попередніми (усього два речення), Р. Тагор змальовує «знищеного» головного героя на тлі пейзажу заходу сонця. «І знову вернувся божевільний по слідах своїх, шукати загибле багатство, і був він без сили з серцем, потопленим в порох і згорблено хилився, як хилиться дерево, підрийте під корінь», – такими словами закінчується вірш поета. Тобто утрата того, що було так близько, для подорожнього стала важким ударом, і він продовжував свій пошук у жалюгідному стані. Тож чи співпадає така трактовка фіналу і концепції твору взагалі у Р. Тагора з Л. Яначеком?

Якщо розглянути структурну сторону хору, то так. Умовно композиція твору ділиться на три частини. Крайні мають описовий характер, в той час як середня, завдяки появі явної діючої особи – хлопчика, набуває більш сценічного вигляду. Цікаво розподілені «ролі» виконавців. Так, солісти, яких супроводжують на початку короткі, рвані репліки хору, виступають у ролі оповідача: спершу баритон, за ним – тенор. Трохи згодом солісти «зливаються» із хором у описі скитань божевільного. Та окрім безтілесного оповідача, чоловічий хор можна трактувати і як натовп, що коментує скитання божевільного подорожнього. Цей натовп може як засуджувати героя, так і розділяти із ним його переживання і марення, адже ситуація

пошуку та відчуття втрати знайомі абсолютно кожній людині. Тож хор може бути різноголосим натовпом таких же божевільних подорожніх.

Єдиний персоніфікований соліст – єдиний жіночий голос – сопрано. Він виступає у ролі хлопчика. Але, хоча у Р. Тагора власне сам божевільний має свою репліку, в якій питається, де ж він загубив чарівний камінь, Яначек вирішує цю ситуацію (сценічну за своєю природою) в іншому ключі. Жоден із солістів не виконує ролі подорожнього. Після запитання хлопчика ми чуємо лагідні репліки в імітаційному викладі тенорів та басів із «вкрапленнями» сопрано. Поступово ці лагідні інтонації стають все більш наполегливими, а після помітки Grave-Allegro хор немов би сварить божевільного (сопрано при цьому сміється, чого в оригіналі Р. Тагора немає). Можна зробити припущення, що тут хор виконує не роль спостерігаючого натовпу, а внутрішнього голосу самого головного героя.

Проте, на нашу думку, трактовка образу головного героя саме як «божевільного», тобто хворої людини, не здатної адекватно мислити, тут була б дещо поверхневою. Цієї трактовки частково притримується у своїй монографії Я. Фогель, проте ми вважаємо, що Р. Яначек мислить цей образ глибше та алегоричніше. З цієї точки зору стає зрозумілим, чому марний, здавалося б, пошук, отримує сенс у музиці.

Вірш Р. Тагора має яскраво виражений притчевий характер. У ньому міститься тонка іронія: у пошуках золототворного каменя божевільний подорожній знаходить його, та, не помічаючи цього, губить. Л. Яначек сприймає цей іронічний посил дуже особисто. Він ставить себе не на місце спостерігача (як Р. Тагор), а на місце учасника, тобто, подорожнього, що перебуває у безперервному пошуці.

Л. Яначек у «Божевільному подорожньому» звертається до самоіронії як певного виду рефлексії, та, завдяки цьому, змінює трактовку фіналу твору. Якщо у Р. Тагора вона має песимістичне спрямування, то Л. Яначек завершує хор у просвітленні, на Мі мажорному акорді.

Музична мова даного хору є цікавою не тільки сама по собі, але й у порівнянні із попередніми хоровими роботами композитора. Так, вибір виконавського складу, враховуючи солістів, є унікальним, та, вочевидь, продиктованим оригінальним композиторським задумом. Використання лише чоловічого тембру у хорі надає звучанню аскетизму, полишає строкатості. Втім, тембрами тенорів та басів Л. Яначек користується по-різному, і звучать вони зовсім не уніфіковано. Соло баритону, як голос оповідача, на початку твору сильно нагадує псалмодичне скандування: остинатний повтор на одному тоні, оформлений нерегулярною метроритмікою викликає прямі слухові асоціації. Це є певним парадоксом, адже Л. Яначек виховувався у католицькій сім'ї⁴, та, як поки нам вдалось з'ясувати, не був пов'язаним із православною церквою. Втім, це псалмодування грає на ефект аскетизму та певної духовної відчуженості.

Сама мелодика хору продовжує розвинуті в оперній творчості композитора принципи мовного інтонування. Цьому сприяють вибагливий ритм, декламаційного типу мелодика, нерегулярна акцентність. Щодо тональної організації твору, то тут складно говорити про єдину тональність, проте композитор веде свою тональну драматургію, яка, втім, не підпорядковує собі загальну драматургію твору. Адже вирішальним у структурній побудові тут, на нашу думку, є саме фактурно-темброве оформлення композиції.

3.3. «Лірична симфонія» А. Цемлінського

Як і в попередніх випадках, що були розглянуті в даній роботі, основою «Ліричної симфонії» А. Цемлінського стала поезія Р. Тагора зі збірки «Садівник». Композитор відібрав з перекладу Г.Еффенбергера сім віршів та

⁴ Заради навчання у католицькому Старобрненському монастирі Святого Томаша ордена августинців одинадцятирічний Л. Яначек був відсланий батьком у Брно зі своїх рідних Хуквальдів у 1865 році. В той час на чолі монастиря стояв освічений абат Кирилл Напп, а також знаходились такі відомі особистості, як композитор Павел Кржижковський, засновник генетики Ржегорж Мендель та філософ, поет і журналіст Франтішек Матоуш Клацель. Музично обдаровані хлопчики, вихованці монастирю, отримували там гарну музичну освіту та брали участь у постановках монастиря та концертах, що там проводилися.

вибудував їх згідно власної концепції. Порядок появи віршів у симфонії є наступним:

«Ich bin friedlos», №5

«Mutter, der junge Prinz...», №7

«Du bist die Abendwolke», №30

«Sprich zu mir, Geliebter», №29

«Befrei' Mich von den banden, deiner Süsse, Lieb!», №48

«Vollende denn das letzte lied», №51

«Friede, mein Herz», №61

Як видно, хоча збірка Р. Тагора і не може називатися циклом, все ж А. Цемлінський майже не змінює послідовність появи віршів. Розглянемо коротко зміст кожного.

У першому вірші («Ich bin friedlos» – «Я не маю спокою») мова йде про жагуче прагнення героя до «далеких речей», до дечого великого та недоступного. Увесь вірш присвячено передачі захоплення незвіданим та визнання власної нездатності його досягнути. Тобто, дія як така в сюжеті відсутня, ми лише спостерігаємо *стан* людини.

Зазначимо, що у трьох строфах точно повторюється одна фраза: «*o ungestümes Rufen deiner Flöte*» («*о, пронизливий заклик твоєї флейти!*»). Флейта у Тагора є дечим більшим, аніж просто алегорією краси, витонченості або пленеру. Вона пов'язана з образом поета, а в індуїстській міфології на флейті грав бог Крішна. «Бог посилає нам чаруючі та ваблячі звуки флейти, навіть коли ми страждаємо, забуваючи про Його внутрішню присутність. Ритм та краса життя враз відновлюються, ми усвідомлюємо його постійну присутність. Це усвідомлення приходить, коли ми розуміємо, що самі є флейтою, яку Він обрав як свій інструмент для божественного естетичного вираження»[54].

Текст другої частини є більш конкретним. Це монолог дівчини, що в захваті очікує на момент, коли молодий принц буде проїжджати повз її дім. Вона знає, що це буде тривати лічені миті, що принц не зверне на неї уваги,

та все ж одягає найкращий одяг, зриває з шиї намисто та кидає під його колісницю. І ось, момент пройшов; принц поїхав, намисто розтрошене і ніхто так і не дізнався про цей дарунок. *«Та молодий принц проїхав мимо дверей наших, і скарби з грудей своїх кинула йому я на дорогу»*, – такими словами завершується монолог. Він не полишений сценічних рис, адже героїня не просто веде оповідь, вона звертається до співрозмовника – своєї матері. Так розповідь отримує форму прямої мови. Більшої конкретності, у порівнянні з абстрактними виразами першої частини, та й взагалі із текстами усієї симфонії, тут надано завдяки наявності об'єктів матеріального світу, що дає фрагментарне уявлення про місце «дії»: є будинок із вікном та дверима, є дорога, по якій іде колісниця, є одяг та намисто. Ще однією особливістю є відносна часова визначеність подій вірша: ситуація відбувається вранці (*«як я можу працювати нині рано?»*; *«ранковим сонцем палала його колісниця»*). Можливо, це символізує чистоту та юну, але мудру «наївність» дівчини.

Вірш, що лежить в основі третьої частини сповнений глибокої та дуже особистісної ліричної барви. Текст сповнений прекрасних метафор. Так, відкривають вірш слова:

«Du bist die Abendwolke,
die am Himmel meiner Träume hinzieht.
Ich schmücke dich
und kleide dich immer
mit den Wünschen meiner Seele.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
du, die in meinen endlosen Träumen
wohnt.»

(«Ти хмара вечірня, що лине по небу снів моїх. Я розквітлою тебе й змінюю форми твоєї мріїю кохання мого.

Моя ти, вся моя. Живуча в снах моїх безмежних» (пер. Ю. Сірого))

Безперечно, цей вірш – про розквітле кохання, проникливе звернення чоловіка до своєї коханої жінки.

Вірш, покладений в основу четвертої частини, навпаки, є зверненням жінки до чоловіка. Зазначимо, що в англomовному тексті Тагора, враховуючи специфіку мови, ми не можемо виявити стать ліричного героя. Г. Еффенбергер при німецькому перекладі робить це інтуїтивно, виходячи з особливостей застосованих метафор, і вже в його тексті займенники отримують необхідний рід (чоловічий або жіночий). Таким же чином діяв і Юрій Сірій, здійснюючи переклад українською мовою.

Текст четвертої частини – опис можливого побачення закоханих. «Дія» відбувається вночі (*«Темна ніч. Зірки в хмарах загубились»*), на природі (*«Вітер зітхає в листях», «Тільки дерева будуть шептати в темряві»*). Дівчина просить коханого говорити до неї та розповісти словами те, про що він співав. *«Я заплющу очі мої і буду слухати. Не буду я дивитись тобі в лице»*, – так мовить героїня. Щоправда, ця сцена нічного побачення має закінчитися незвично: *«Ми глянем одне одному в очі і підем кожен своїм шляхом»*. Вірш проте не сповнений тривоги чи відчаю; героїня мовить спокійно. Так замальовується самодостатність героїв, їх особиста незалежність навіть в умовах щирого, глибокого кохання.

Найбільш дієвим та категоричним є вірш №48, що складає текстову основу п'ятої частини. Ключовим словом, що визначає тут стать героя, є слово «manhood» (у англійському варіанті Тагора), тобто «мужність». Якщо у попередній частині говорилося про незалежність героїв, то тут герой виражає бажання звільнитися від уз солодоців кохання. *«Я потону в тобі, огорнений хвилями пестоців твоїх»*, так він мовить до коханої, і саме тому бажає повернути свою мужність. Проте, не заради розставання, а заради нового єднання: *«Увільни ж мене від ланцюгів твоїх, верни мені мою мужність, щоб міг я віддати тобі моє визволене серце»*. Тож, цей і попередній вірші є протилежностями, але зі спільною парадоксальністю. Так, у попередньому вірші мирна сцена побачення має закінчитися розставанням, а в цьому бажаний самотійності і незалежності від чар коханої герой у підсумку хоче до неї повернутися.

А. Цемлінський обирає наступний вірш таким чином, що він сприймається немов відповідь на попередній заклик. Починається він із фрази *«Тож закінчуй останню пісню і давай розстанемось»*. Це один із найлаконічніших віршів, сповнений суму і жалю. Об'єкт кохання порівнюється зі сном, який не можна схопити руками.

Останній вірш (№61) повертається до образів першого. Знову мова йде про Прекрасний Кінець (*wundervolles Ende*). Герой говорить про завершення страждань та смерть («нехай у спомини вилетіться кохання, а страждання (біль) – у пісню»; «хай буде то не смерть, а закінчення (завершеність)»). Втім знову оповідь сповнена спокою та світла. Мова йде про розлуку («хай останній дотик твоїх рук буде таким ніжним, як дотик нічного цвітка»), але героя чекає щось інше:

«Steh still, o wundervolles Ende,
für einen Augenblick, und sage
deine letzten Worte in Schweigen.
Ich neige nicht vor dir,
ich halte meine Lampe in die Hhe,
um dir auf deinen Weg zu leuchten».

(«Пожди ще мент, о Чудесний Кінець, і в мовчанні промов останні слова свої.

Я поклонюсь тобі і підйму мій смолоскип (ліхтар), щоб освітити тобі шлях»).

Обравши таку послідовність саме цих віршів, А. Цемлінський дійсно організовує оповідь у формі історії закоханих чоловіка та жінки. Проте, цю історію він збагачує іншими конотаціями, що, в першу чергу, пов'язані із сильно розвинутою та популярною на той час течією символізму. На цю думку нас наштовхує хоча б наявність у крайніх частинах образу Далекого, зміст якого конкретно пояснити здається неможливим; та сама ситуація складається і з образом флейти. Якщо подивитись уважно, можна побачити

наявні в симфонії базові образні концепти. Кожен утворює свою групу понять-символів:

- 1) Група образів, що втілюють собою незвідане, таємниче: «кінець» - «смерть» - «сни» - «ніч»;
- 2) Група, що передає людську природу почуття: «любов» - «серце»;
- 3) Група образів, що втілюють світле, прекрасне: «світло» - «ранок» - «сонце» - «пісні» - «флейта» - «музика».

Таким чином, шляхом задіяння образів-символів, композитор уникає прямолінійності у поданні історії любові.

«Лірична симфонія» у семи співаннях ор. 18 написана для великого симфонічного оркестру з потрібно-четверним складом дерев'яних духових та двох солістів – баритону та сопрано. Назва симфонії та обраний склад виконавців, на перший погляд, дають чітку орієнтацію в плані образного змісту, а саме, трактовки її як історії двох закоханих, якій судилася нещаслива розв'язка. Так, Марк Московіц у своїй роботі «Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony», де назва ліричної симфонії стає метафорою життєпису А. Цемлінського взагалі, наступним чином описує, про що симфонія: «Цемлінський організовує сім віршів у три групи, з метою створити драматичну напругу та намічаючи курс для повної емоціональної шкали любові, що розгортається: перші два тексти репрезентують вираження бажання, наступні два символізують виповнення цього бажання, наступні три змальовують свободу, розлуку, та, врешті-решт, скорення». [77] Подібної інтерпретації дотримуються і в анонсуванні цього твору власне на концертах (наприклад, на сайтах Кенеді-Центру та Лінкольн-Центру розміщені розгорнуті анотації цієї симфонії). [62] Такий підхід аргументується, в першу чергу, можливою логікою «лібрето» (більшість авторів пишуть про зміст віршів) та високим експресивним напруженням музики загалом. Проте є деякі «але», що виводять симфонію за рамки сентиментальної чи трагічної «історії кохання». Так, симфонія не містить любовного дуету чи дуету як

такого (на відміну, наприклад, від «Ромео і Джульєтти» Г. Берліоза – «драматичної симфонії з хорами і вокальними соло»). У кожній частині, чергуючись, солюють то баритон, то сопрано. Музика симфонії, в особливості перша і останні три частини, не вписується за своїм масштабом та художньою концепцією у описаний вище контекст. Звісно, любовне почуття є центральною темою певних частин, проте вони сприймаються як такі, що йдуть паралельно та не перетинаються. Не можна з точністю сказати, що герої за художнім замислом – закохані *одне в одного* жінка і чоловік, які мають одне на двох почуття. Задум симфонії та обрана у якості «лібрето» збірка Тагора торкаються більш об'єктивних загальнолюдських проблем та переживань, серед яких любовне переживання носить більш екзистенційний характер.

«Я не маю спокою»

Перша частина симфонії є наймасштабнішою серед усіх інших. В основі її текстової частини – п'ятий вірш із «Садівника». Це знеможлива туга за незвіданим Далеким. Структура вірша Р. Тагора могла б обумовити куплетно-строфічну форму першої частини. Вірш складається з трьох строф, де перша й остання однакові за масштабом, середня ж є дещо більшою; кожна строфа закінчується закликком до дечого великого та далекого. Омріяне «дещо» у Р. Тагора має варіативне визначення: «Great Beyond» («велике Там»⁵), «Far-to-see» («Далеке-далеке») та «Farthest end» («найвіддаленіший кінець»).

Проте А. Цемлінський не вибудовує музичну композицію на основі куплетності, незважаючи на заявлений жанровий підзаголовок, а повторність тут має іншу організацію. Закладена у тексті тричастинність прослідковується у структурі першої частини, проте вона має «фазовий» характер: це не збалансована музична «архітектура», а, скоріше, стрімкий

⁵ Тут і далі використано переклад Ю. Сірого [41]

потік, в якому динамічно змінюються один за одним епізоди. Упродовж усієї частини слухач стає свідком розгортання драматичної сцени, де герой знаходиться на різних позиціях сприйняття ситуації: він то похмуро зосереджений на своїх внутрішніх переживаннях, як наприклад у першому розділі, то знаходиться у стані розпачу, у думках про неможливість досягти омріяного. Наприкінці ж величне видіння прекрасної мрії його ніби цілком поглинає, він перебуває в екстатичному захопленні (досягає екстатичного стану).

Відкривається симфонія грандіозним за звучанням оркестровим вступом, тема якого є темою-емблемою всієї симфонії. Категорична, стверджувальна, навіть трохи зловісна, вона є вираженням могутньої зовнішньої сили, того «великого Там», що кличе до себе. Частина починається із швидко крещендууючого тремоло литавр, нагадуючи гуркіт грому, що наближається. У подальшому цей гуркіт повторюється із точною періодичністю, при тому цей звук посилюються тремоло альтів з віолончелями та арфи. Оркестр вступає на *f*, промовисто скандуючи (акцент на кожній ноті теми) тему поклику (дерев'яні та мідні духові, за винятком туби, разом із контрабасами). Вона містить у собі ключові для подальшого тематичного розвитку ритмічні елементи, кожен з яких може з'являтися як самостійно, так і у зв'язці з іншим (іншими). Це короткий пунктир, що роздробляє першу долю (назвемо його елемент *a*), мотив із двох вісімок з половинною (елемент *b*) і синкопа: шістнадцятка-восьма-шістнадцятка (елемент *c*). Вступ має просту тричастинну форму, де у репризі, у другому реченні, мелодія досягає найвищої точки (ля третьої октави у перших скрипок), після довгого, важкого підйому уступами у середньому розділі. Немов людина мобілізує усі внутрішні сили для вирішального ривку. Завершує вступ виділена окремо (звучить після паузи у всього оркестру) експресивна фраза, що доручена англійському ріжку, валторнам та першим скрипкам. Вона звучить по-іншому, лагідно та заспокійливо, а висхідний хід на збільшену секунду нагадує інтонацію питання. Оркестрова тканина

помітно розріджується: фразу лаконічно супроводжують струнна група, група кларнетів та фаготи. Уся слухацька увага має бути зосереджена на вступі баритона (він не сприймається як персоніфікований монолог героя-коханця, а як голос людини взагалі). Після надпотужної звукової хвилі вступу, на початку першого розділу чуємо ансамбль дерев'яних духових, яким на домінантовому тоні відповідають, немов пульсуюче нагадування минулих подій, віолончелі, а за ними – литаври з арфою. Стримано та дещо віддаленно звучить тепер тема-емблема. На її початковій інтонації заснована перша фраза баритону: «Ich bin friedlos» («Я не маю спокою»). Вправно граючи з тембрами, А. Цемлінський доручає тепер тему двом флейтам та двом альтам з віолончеллю, продовжуючи класико-романтичну традицію трактовки цих тембрів як виразника суб'єктивного начала. Роль «відлуння», правда, вже без пульсуючих повторів, а у вигляді довгих нот, тепер надано валторнам. Цей інструмент також має за собою закріпленій образний контекст: звучання валторни нагадує про далекі простори, пленер. Невипадково композитор доручає валторнам фразу з висхідним стрибком на септіму на слові «Weite» («далечінь»).

За масштабами ці інтерлюдії у першій частині майже завжди не менші за епізоди з вокалістом. Після відносно спокійних двох рядків вірша, де виклад мав оповідний характер, оркестр стрімко розбурхується, немов хвилі на неспокійному морі: пожвавлюється темп, у низьких струнних звучить тремоло, у дерев'яних духових – хроматизовані тріолі, що утворюють фігуру кружляння, а литаври відбивають пунктирне остинато, немов нагадуючи про невідворотне. Ця оркестрова зв'язка (10 тактів) знову підвищує градус емоціонального тону, і на кульмінації хвилі знову вступає баритон (зі словами «O grosses Jenseits» – «О, велике Там»). Теситура вокальної партії стає вищою, динаміка гучнішою, а оркестрова фактура – щільнішою. В оркестрі звучить варіант лейттеми, яку можна розпізнати завдяки ритму, хоча він і не відтворений точно. Проте гармонічна складова теми повністю змінена і підпорядкована партії вокаліста.

Як стрімко музика набула стрімкості й могутності, так само швидко звучання знову згортається. У наступному епізоді більшу роль починає відігравати остинатність. На елементі *b* із теми-емблеми засновано остинатну фігуру, що її виконують англійський ріжок та низькі струнні; остинато англійського ріжка побудовано на елементі *c*. Цей остинатний комплекс відображає сюжетну складову тексту. Хоча у Тагора в англійському варіанті тексту не вживається слово «час», воно є заключним словом першої строфи у перекладі Еффенбергера. (...dass ich an dieses Stück Erde, gefesselt bin für alle Zeit). Тож оркестр передає нескінченний та одноманітний механічний хід годинникової стрілки. Цьому ефекту також сприяє зміна метру з тридольного (3/4) на дводольний (2/4). Особливого колориту, окрім обраного інструментального ансамблю (який нагадує про перший епізод), звучанню надає ладова складова: композитор тут підкреслює плагальність, яка у поєднанні із характерним для усієї симфонії натуральним сьомим щабелем створює певний ефект похмурості.

Після восьмитактової оркестрової інтерлюдії, що розвиває тематичний матеріал передуючого їй епізоду, характер звучання дещо несподівано змінюється. Починається серединний розділ три частинної побудови. Виразні висхідні півтонові затримання у поєднанні із септیمовими ходами, кантиленний характер вокальної партії змінюють суворість попереднього розділу на явно ліричного типу образність, при чому лірика любовна. Підкреслюється це витонченим соло скрипки, що вторить інтонаціям знемоги, що звучать у баритона. Змінюється ладотональність: на зміну ре мінору попередніх розділів приходить Фа мажор. Важливим у цьому епізоді є мотив, що являє собою висхідний поступовий рух вісімками, оформленими по три, та яким завжди передує восьма пауза, тобто звучання починається зі слабкої долі. Він може бути як частиною мелодії (у солюючої скрипки та баритона), або ж основою фігураційного пласта у струнних або духових. Завдяки цьому мотиву складається враження, немов герою бракує дихання від хвилювання, а він ще і ще намагається висловити щось, або ж досягнути

чогось. У дерев'яних духових час від часу звучать бурхливі хроматизовані пасажі, передаючи вируюче почуття. Зауважимо, що передача любовна семантика тут є очевидною, проте любов до кого, або ж чого? Про жінку в тексті мова не йде, та й досить дивно було б свою кохану називати «Далеке-далеке». Якраз при появі цих слів у партії баритону в оркестрі виникає елемент *c* із лейттеми, немов чергове нагадування. Проте в даній ситуації цей ритмокомплекс створює ефект схвильованої піднесеності, передаючи враження захоплення від грандіозного «далекого».

Варто зазначити, що, на відміну від першого розділу, у серединному відчувається більша цілісність музичного протікання, відсутні контрастні за фактурно-динамічним оформленням та образним строем зміни епізодів. Лише фраза «*Ich vergesse immer*» («Я знову забув») дещо відокремлюється завдяки появі нового виразного мотиву: слідує одна за одною нисхідні терція та секста. Цей мотив, що може виражати як питальну інтонацію, так і інтонацію здивованості, яскраво експонується, він проводиться по черзі то у дерев'яних духових (*tutti* всієї групи, або ж у окремих інструментів: гобої, флейти з кларнетами), у тромбону та труби, перших скрипок, та, нарешті, в партії баритону. В результаті поступового крещендо на *tutti* знов встановлюється основна тональність: фа-дієз мінор. Це кульмінація усієї першої частини. Тема-емблема, що проводиться у міді, переривається на пристрасні репліки баритону. Вона знову відтворюється неточно: елемент *v* замінюється елементом *c*, та мелодико-гармонічна складова створює все ж ефект репризи.

Попри безперервний розвиток та прагнення до наскрізної форми, А. Цемлінський все ж повертається до титульного образу, таким чином висловлюється те, що всі перипетії в душі ліричного героя так чи інакше повертаються до одного, першопочаткового образу, хоча кожного разу його видіння може викликати різну реакцію. Так, після цієї «квазірепризи» (адже розділ повністю не повторюється) наступає новий розділ (Фа-дієз мажор), що

має ознаки коди. Це найпрекрасніший момент першої частини, де музика відображає стан, близький до екстатичного, на словах

«Im sonnigen Nebel
der zögernden Stunden
welch gewaltiges Gesicht
von dir wird Gestalt
in der Bläue des Himmels»

(«В часи втоми в туманних сутінках сонця, яким великим привидом встаєш ти в блакиті неба!»)

Звучання набуває трохи примарно-казкового характеру. Певної сакральності звучанню надає інструмент, що рідко включається до складу симфонічного оркестру – фісгармонія. На тлі барвистих (завдяки мажоромініорним мерехтінням) акордів фісгармонії низькі струнні та духові відміряють чвертями ходи по звукам зменшеного тризвуку, у засурдинених перших та других скрипок в імітаційному викладі на тремоло та *pp* звучать іскристі пасажі, немов напівпрозора невагома павутинка. Ці пасажі час від часу підхоплюють на *ppp*, що створює ефект легкості. В цей же час альти разом з першими флейтами проводять нову тему. Її мелодія побудована на звуках великого мажорного септакорду, звуки якого звучать згори донизу. Згодом ця тема виконується всім оркестром на *f*. Додається і соло скрипки, яке було включене у епізод, де вперше явно було виражене любовне почуття. Цей момент щастя, апофеозу надії затьмарюється лише на деякий час, знову на словах «Ich vergesse, ich vergesse immer». На деякий час повертається ре міно́р, тривожно-зловісний за звучанням варіант лейттеми проводиться у валторн; наполегливо підіймається вгору мотив, заснований на елементі *c* у тромбонів. Проте скрипки продовжують виконувати нову тему, і згодом весь оркестр повертається до попереднього піднесеного стану. Цемлінський робить у тексті симфонії повтор, якого у Тагора не було: він ще раз виписує фразу «O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte» («Ох, найвіддаленіший кінець, ох, пронизуючий заклик твоєї флейти!»). І, хоча ця

фраза у баритона носить екстатичний характер, останнє слово він має проспівати на *p*, коли в оркестрі його, на тому ж звуці, підтримують лише другі флейти, фісгармонія (на *ppp*) та флажолет у перших скрипок. Видіння розтануло. Немов здалека, у дерев'яних духових та засурдинених тромбонів звучить лейттема, якій ледь чутно відповідають удари литавр з арфою.

«Та молодий принц проїхав мимо дверей наших...»

Хоча частини і йдуть *attassa*, між першою та другою частинами (*Lebhaft* – «живо») чути значну цезуру. Останні звуки першої частини позначені ферматою, а звучання нової частини є контрастним до попередньої. Ми переносимося до зовсім нової «історії», на перший погляд нічим не пов'язаної із попередньою. А. Цемлінський зазначав, що друга частина займає позицію скерцо у симфонії, та, проте, застерігав від її трактовки як «грайливо швидкоплинної та безтурботної» [6]. Дійсно, незважаючи на жваву скерцозність звучання, друга частина сповнена драматичних зломів, що надають образу глибокого психологізму та висвітлюють різнорівневі грані переживання ліричного героя, а точніше – *героїні*, адже солює тут сопрано.

В якості «лібрето» другої частини узято сьомий вірш із «Садівника». Це монолог дівчини, що в захваті очікує на момент, коли молодий принц буде проїжджати повз її дім. Вона знає, що це буде тривати лічені миті, що принц не зверне на неї уваги, та все ж одягає найкращий одяг, зриває з шиї намисто та кидає під його колісницю. І ось, момент пройшов; принц поїхав, намисто розтрошене і ніхто так і не дізнався про цей дарунок. «Та молодий принц проїхав мимо дверей наших, і скарби з грудей своїх кинула йому я на дорогу», – такими словами завершується монолог. Він не полишений сценічних рис, адже героїня не просто веде оповідь, вона звертається до співрозмовника – своєї матері. Так розповідь отримує форму прямої мови. Більшої конкретності, у порівнянні з абстрактними виразами першої частини, та й взагалі із текстами усієї симфонії, тут надано завдяки наявності об'єктів

матеріального світу, що дає фрагментарне уявлення про місце «дії» : є будинок із вікном та дверима, є дорога, по якій їде колісниця, є одяг та намисто. Ще однією особливістю є відносна часова визначеність подій вірша: ситуація відбувається вранці («як я можу працювати нині рано?»); «ранковим сонцем палала його колісниця»). Можливо, це символізує чистоту та юну, але мудру «наївність» дівчини. Тож, у музичному оформленні цього тексту можна очікувати на деяку жанровість. Ці очікування виправдовуються, проте з певними особливостями.

Розпочинається частина невеликим оркестровим вступом (5 тактів). Прозора фактура, виклад короткими мотивами у різних голосах, що перемежуються паузами, переважання високих тембрів та використання солістів замість груп (соло скрипки, гобоя, фагота), виконання на нюансі *p* створюють ефект політності та невагомості. Партія контрабасів та віолончелей складає всього одну ноту (у різний час), взяту на *pizzicato*. Не багатша партія і у кларнетів з дублюванням валторн, правда, їх тон має більшу протяжність. Це знову-таки грає на живість «дихаючої» фактури та в чомусь нагадує деякі додекафонні твори Шонберга (до цього додається ще й розширена тональність, проте устій «ля» із переважанням мажорного нахилу відчувається чітко). Деякої іскристості звучанню надає «перекидання» короткого тріольного мотиву від солюючої скрипки до флейт. Характерна півтонова «мінливість» (ре/ре-дієз; ля/ля-бемоль; соль/соль-дієз) все ж надає образу грайливості та певної примхливості. Колористичну роль відіграє лаконічний супровід челести та арфи. На тлі строкатих тріолей скрипки та флейт, контрастом у плані штриха, звучить у різних варіантах мотив, що стане основою головної теми. В його основі – проведення ритму чверть-дві вісімки, немов рух уступами. Цей мотив звучить у дерев'яних духових, яких потім підхоплює друга скрипка та група перших скрипок. Зазначені два ритмічні утворення – тріолі та чверть-дві вісімки – стають джерелом утворення музичної тканини в різних фактурних прошарках всієї частини та джерелом тематизму (це стосується другого елемента).

Тож, сопрано вступає із темою, що була підготована ще у вступі. Скерцозний характер домінує деякий час, змальовуючи образ юної та непосидючої дівчини: вокальна партія від помірнього ходу стрімко «розхитує» свою амплітуду. У такому мрійливо-граючому ключі вирішена і оркестрова інтерлюдія, що йде слідом. Відтінок оповіді стає похмурішим наприкінці четвертої цифри. Удари бубну та тарілок стають періодичними; у ритмічне остинато перетворюється мотив із тріолі та дуолі вісімок у флейт. Взагалі, кожна партія отримує свою «остинатну» фігуру, все це разом створює ефект напруженого очікування. Дівчина питається в матері, як їй заплести волосся та яке вбрання обрати. Дуже виразною є фраза на словах «*Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?*» («Не дивись на мене так здивовано, моя нене!»). У ній особливо загострено відчувається згадувана нами півтонова мінливість: фа/фа-дієз. Це надає образу кокетливого відтінку.

Із настанням приспіву (частина має куплетно-варіаційну форму) змінюється тональність: після Ля мажору звучить Ре-бемоль мажор. Замість декламаційності у вокальній партії чуємо тепер мрійливу кантилену. Фраза стає значно довшою, а хроматичні ходи у ній тепер сприяють передачі стану солодкої знемоги. Закінчення першої фрази приспіву, засноване на мотиві з чверті та двох вісімок, немов би передражнюється у двотактовій оркестровій зв'язці: на декілька секунд повертається скерцозний тон висловлювання. Втім, загалом приспів, написаний у простій тричастинній формі, має піднесено-мрійливий характер. Тут немає тої пристрасті, яка звучала в першій частині, глибини переживань та екстатичних піднесень. Це світла, життєствердна, та не позбавлена легкої жіночої капризності.

Та з настанням другого куплету ситуація дещо змінюється. Мова у тексті йде про те, як принц вже проїхав повз дверей дівчини. І ось, уже наприкінці другої фрази можна почути як натяк елемент із теми-емблеми, який проводиться в унісон у струнних та валторн. Трохи згодом, мотив із чверті та двох вісімок звучить наполегливіше у гобоїв з валторнами та нагадує скарження. Цей мотив приводить до короткого епізоду, якого не було

в першому куплеті, на словах «*Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht, riss die Rubinkette von meinem Hals und warf sie ihm in den Weg*» («Скинула з обличчя я вкривало, зірвала з шиї намисто з самоцвітів, кинула перед ним на дорогу»). Партія сопрано, що починається з того ж мотиву «скарження», щоразу, наприкінці кожної короткої фрази, містить все вищу й вищу довгу ноту: від мі до сі-бемоля другої октави. Звучання набуває драматизму та експресивності висловлення, викликаючи аналогії з ранніми симфонічними поемами Ріхарда Штрауса.

Приспів на своєму початку звучить так само безхмарно, як і попереднього разу. Але, фарби згущуються, із позначкою *erregter und heftiger werdend* («схвильованіше та жорстокіше») фрази у сопрано стають більш рвучкими, звучання оркестру набуває фарсовості: удари на слабких долях у струнних *con legno*, засурдинені тремоло труб та тромбонів знову створюють ефект передражнювання, кривляння. Епізод з остинато, що містився у першому куплеті, на цей раз переноситься до приспіву, відіграючи функцію середньої частини простої тричастинної форми. Він виступає контрастом до попереднього розділу, адже на зміну динамічній експресії приходить гіпнотичний стан трансу. Реприза повертає мрійливий образ, що приходить до своєї кульмінації нарешті в екстатичному гімні (*ff*): тему приспіву виголошують дві труби, гобої, кларнети та альти. Звучить оркестрова інтерлюдія, що поєднує другу частину симфонії з третьою. Переможна гімнічна тема проводиться тричі, та щоразу звучання стає напруженішим. Вже за першим разом (у Ре-бемоль мажорі) єдність тріумфування порушується вихровим стихійним рухом тріолями у скрипок та флейт; в партіях валторн, фаготів та низьких струнних йдуть хроматичні каскади. У другій хвилі – у Ля мажорі – немов би долаються всі попередні перешкоди, та звучання швидко спадає від *ff* до *p*. Знову з темою сперечається низхідний хроматизований рух, що проводиться у валторн (на основі ритму чверть-дві вісімки), низьких дерев'яних та низьких струнних інструментів. І все ж, немов зібравши сили, тема звучить втретє у до мінорі. Та ось, одночасно з

нею в партії других скрипок та альтів з'являється елемент *c* з теми-емблеми (на *fff* !); а під супровід пунктиру литавр та остинато з цим же ритмом у тромбонів, у першої труби звучить сама тема-емблема, у тональності фа мінор (тобто це й тональна ремінісценція). Проте перша тема продовжує «боротьбу» за звучання: у партії перших скрипок вона прагне все більшої висоти. Спроба прозвучати у Ля-бемоль мажорі порушується категоричним «наступом» теми-емблеми, що звучить суворіше у мі-бемоль мінорі. Партія струнних до безсило спускається по хроматизмах, то намагається ривками повернутись нагору. Нарешті, усе звучання «поглинає» тема-емблема: на *tutti* проводиться варіант репризи вступу (фа-дієз мінор). Друга частина, втім, не завершується розв'язком драми, а, навпаки, досягає ще більшої кульмінації, розрядка якої повинна відбутися уже в наступній, третій частині. Таким чином, композиція другої частини, що мала передумови до більш традиційного та передбачуваного оформлення (куплетно-варіаційна форма), не змогла не потерпіти змін, пов'язаних із концептом А. Цемлінського. Оркестрова інтерлюдія, що виростає до достатньо великих масштабів (37 тактів), майже повністю звучить *tutti* на *ff*. Вона розвиває той драматизм, який був закладений у самій, здавалося б, жанровій частині. Та філософічна безжурність, що закладена у вірші Р. Тагора, тут повністю трансформується від апофеозного тріумфу (на початку інтерлюдії) до трагедійної ситуації. Тема-емблема, як носій об'єктивного начала, підносить приватні, особистісні переживання до екзистенційного рівня. Наприкінці частини ми спостерігаємо не душевні перипетії конкретної юної дівчини, а людини як такої.

«Моя ти, вся моя...»

Тож, третя частина відкривається на кульмінаційній точці інтерлюдії. На відміну від першої частини, тут варіант теми-емблеми звучить скоріше не імперативно, а трагічно (примітка «Von hier ab plötzlich und nach und nach immer und langsamer» – «звідси раптово ширше і поступово спокійніше і повільніше»). Він позбавлений короткого пунктиру на першій долі (елементу

a), замість цього триває просто довга нота (ціла, що залігована з половинною); метр дводольний (2/2) замість тридольного (3/4), що надає іншого характеру руху, менш динамічного. Тема, що проводиться у струнних (*fff, molto espressivo*) та дерев'яних духових на тонічному органному пункті фаготів, тромбону з тубою та контрабасів, починається не з першого ступеня, а з третього, що підкреслює мінорне звучання (тональність, у якій проводиться тема доволі похмура – мі-бемоль мінор, замість передуючого йому фа-дієз мінорові). У цьому варіанті теми-емблеми також часто зустрічаються півтонові ходи, створюючи скорботний образ. Так, перед нами постає не об'єктивна вічна сила, а її відголосок у страждаючій людській душі. Та враз виникає раптове просвітлення: арфа дає тризвук Мі-бемоль мажору, а струнні на *p* з позначкою *sehr innig* («дуже щиро») з дублювання першої флейти виконують нову тему, що виконує функцію вступу. Підголосок до неї доручено солюючій валторні. Музика ллється неспішно та спокійно. Особливої фарби темі надає мажоро-мінорне мерехтіння: тризвук До-бемоль мажору, що супроводжує хід низьких шостого та сьомого ступенів в темі мелодії.

Третя частина являє собою одкровенну сповідь-зізнання, що містить у собі напівсновидчі мотиви. Вірш, що лежить в її основі, складається із трьох строф, кожна з якої завершується варійованим «рефреном»: «Моя ти, вся моя, та, що живе в моїх безкінечних/пустельних/безсмертних (відповідно до першої, другої та третьої строф) снах». Ця куплетність присутня у композиції третьої частини, але вона підпорядковується головуючому над нею наскрізному музичному розвитку. Тонко відчувши мінливі відтінки емоційного наповнення вірша, Цемлінський прагне позбавити цей монолог штучної дискретності. Перша «строфа» передає собою мрійливу, втім не легковажну, закоханість. Оркестрова фактура стає прозорішою, витончені хроматизовані ходи проводяться у дерев'яних духових та у струнних у терцієвому дублюванні; колористичні висхідні та низхідні гамоподібні сплески чуються то у арфи, то у пасажах дерев'яних, то в глісандо струнних.

Партія баритону складається з переважно поступенного розміреного руху чвертями та половинними, мелодія сповнена мінливими хроматизмами. На словах «Du bist mein Eigen, mein Eigen» стає зрозуміло, що на початку частини струнні з флейтою виконували майбутню тему «рефрену», контурами якої стає Мі-бемоль мажорний тризвук. Ця тема настільки вразила А. Берга, що той процитував її у своєму відомому «Ліричному квартеті» (див. Додаток Б) Її можна назвати головною темою частини, адже вона має найхарактернішу мелодичну вираженість та проводиться аркою наприкінці частини, надаючи їй рис репризності. Якщо починається тема «рефрену» доволі спокійно та неспішно, її друга фраза – це сплеск пристрасті, що немов би вирвалася назовні. Це підкреслено загальним висхідним напрямом руху в майже всіх партіях оркестру, появи пасажів вісімками та шістнадцятками у струнних, зміною динаміки: після *pp* звучить *f* з подальшим *crescendo*. Цемлінський також виставляє примітку *Etwas fließender, mit aufschwung* (дещо вільно, з підйомом). Тональність з просвітленого Мі-бемоль мажору змінюється на до мінор, в якому звучить початок другого розділу-строфи. В партії баритону звучить вершина-кульмінація всього розділу – звук фа першої октави (як взяте стрибком затримання до терцієвого тону до мінору, що надає звучанню романтичного забарвлення). Ця зміна тону розповіді стає імпульсом до більш динамічного розвитку музичного розвитку у другому розділі-строфі. В його словесному тексті з'являються «тілесність»: «Жевріють, як троянди, ноги твої в полум'ї бажання мого [серця]»...; «гірко-солодкі вуста твої од вина мого смутку [мого болю]»⁶. Музика стає більш схвильованою. В партіях струнних звучать хвилеподібні пасажі, а у дерев'яних духових (за винятком бас-кларнету та другого й третього фаготів) проводиться відголосок видозміненої теми рефрену. Вона розпочинається з третього ступеня замість п'ятого (по до мінору), а також містить підвищені четвертий, шостий та сьомий ступені, понижений другий.

⁶ У квадратних дужках до перекладу Ю. Сірого нами додано більш дослівний переклад

Темп, що був заданий наприкінці рефрену, закріплюється з позначкою *Schwungvoll, doch nie schnell* (натхненно, проте не швидко). Після домінуючого до мінору, тема «рефрену», як наступна кульмінація, звучить у Фа мінорі, з перемінною терцією. Наприкінці її проведення у скрипок звучить нова тема, яка походить від теми емблеми. На це вказує як повернення до устою «фа» так і інтонаційна складова теми, в її основі – рух по звукам тонічного тризвуку (також з перемінним третім щабелем). Ця тема, у різних її варіантах, буде звучати протягом всього третього розділу-строфи. Музика цього розділу сповнена мінливих барв, оркестрових та гармонічних, що передають картину напівреального, напівсновидчого видіння, загадкового та примарного. А. Цемлінський підкреслює тему сновидіння, що виникає у тексті рефрену другої строфи: «*Du bist mein Eigen, mein Eigen, du, die in meinen einsamen Träumen wohnt*» («Моя ти, вся моя, живуча в снах моїх пустельних»). Так, слова «*Träumen wohnt*» в партії баритону виконуються на виразній інтонації висхідної квінти (фа до), оформленої пунктиром.

Нова тема струнних, що також звучить на цих словах, супроводжується ремаркою *träumend* («сновидячи»). Щоразу наприкінці цієї теми звучатиме варіант висхідної інтонації з пунктиром, що звучала у баритону, підкреслюючи особливе значення мотиву сновидіння.

Тональна ремінісценція – взятий *tutti* на *f* фа-дієз-мінорний тризвук у мелодичному положенні терції – виникає як спогад, або повернення до рокової теми-емблеми після слів «*Und dich eingesponnen, Geliebte*» («і обплутав тебе [кохана]»). Проте цей порив, як це траплялося і раніше, швидко спадає до динаміки *pp* (буквально через один такт), що підкреслює особливу мінливість та пластичність музичного висловлювання в цій частині.

Завершується третя частина «рефреном», що виконує функцію обрамлення. Тема знову звучить у Мі-бемоль мажорі, в такому ж гармонічному оформленні, і лише з деякими змінами в оркестровці та оркестровій фактурі. Так, баритон супроводжує соло валторни, відсутні флейтові «підсвічування», а струнні звучать у більш низькому регістрі. Більш

схвильований розвиток по закінченні «рефрена» виконує роль невеликої оркестрової інтерлюдії (у порівнянні з масштабами попередніх інтерлюдій). Особливу увагу до себе приковує невелике соло фагота наприкінці третьої частини. Воно звучить на тлі витриманого ре-мінорного акорду у струнних та супроводжується підголоском валторн. Його «естафету» немов перехоплює експресивне соло скрипки, яке відкриває четверту частину. Якщо тема фагота завершилась на тоні ля малої октави, мелодія скрипки починається вершиною-джерелом ля третьої октави. Такий тембровий та динамічний контраст двох соло дає привід сприймати їх як відтворення діалогу чоловічого та жіночого начал в оркестровій партії. І, хоча інструменти й не звучали водночас, все ж вони були ближчими одне до одного в часі за баритон та сопрано, вступи яких завжди знаходяться на відстані.

«Я заплющу очі мої і буду слухати»

Четверта частина – «*Sprich zu mir, Geliebter*» – ноктюрнова за образною характеристикою, це приклад майстерного оркестрового звукопису. Але, водночас, семантичне навантаження частини виходить за рамки простої ліричної або пейзажної замальовки у традиціях романтизму.

У вірші, текст якого покладено в основу цієї частини, йдеться про нічне побачення двох закоханих. Дівчина просить коханого розповісти словами те, про що він співав у піснях; вона ж буде слухати його з заплющеними очима. У вірші головною обставиною «дії» є ніч як носій темряви. «Темна ніч. Зірки в хмарах загубились <...> Синя кирея обгорне мене, як ніч <...> Тільки дерева будуть шептати в темряві».

Соло скрипки, що відкриває частину, своєю мелодичною лінією одразу окреслює особливе відчуття простору, яке потім буде властиве і партії сопрано. Мелодія соло має форму хвилі, кожен з «вигинів» якої має експресивний стрибок на сексту, септіму або октаву. Її початок також нагадує дванадцятитонову серію, де відсутній звук «фа» та повторені звуки «соль» та «соль-дієз». Скрипка звучить самотньо: після того, як «згасає»

звучання витриманого ре мінорного тризвуку у струнних та кларнетів (воно було взяте на *pp* за чотири такти до кінця попередньої частини), соло протягом чотирьох тактів лунає взагалі без оркестру, після чого до нього приєднується віолончель, також соло, для мелодичної лінії якої характерна «ламаність» лінії, яка нагадує прийоми прихованої поліфонії бароко. Цікаво, що разом із віолончеллю А. Цемлінський також долучає кларнет, в партії якого є лише один витриманий звук – ля. Він продовжує лунати навіть із настанням основного розділу. Вступ струнної групи (без контрабасів) разом з арфою (Ре мажор) звучить теплим контрастом до діалогу скрипки і віолончелі. Партія сопрано, що вступає слідом, являє собою варіант теми скрипки, та при цьому сповнена мрійливих та заспокійливих зворотів.

Не може не привернути увагу, як витончено А. Цемлінський відтворює пейзажну сторону вірша. Так, словам «Die Nacht ist dunkel» («Темна ніч») передують таємничена фраза у контрфагота та туби на *pp*. Звучання стає похмурим завдяки «вкрапленням» квартакордів челести, дублюванню на *pp* партії сопрано трубою з сурдиною та кларнетом на тлі акорду струнних, де додається витримана октава у контрабасів. Партитура частина сповнена загадкових «шурхотінь» у струнних (тремоло та глісандо на *pp*), барвистих переливів челести і арфи, важливу роль у відтворенні таємничого нічного колориту відведено групі мідних духових.

Оскільки сам вірш, що лежить в основі четвертої частини симфонії має вільну побудову з нерівномірним розподілом на строфи, музичний розвиток також здійснюється більш вільно. Втім, в ньому можна умовно виділити три етапи розвитку. Відносно невелика «середина» (яка починається з цифри 74) відзначена тим, що в ній з'являється відносно самостійна тема, а також відсутністю основної теми частини, варіанти якої постійно включаються в музичний розвиток у соло скрипки.

Увагу до себе привертає партія флейт, діапазон якої здебільшого (за винятком її початку, де соло флейти виконує варіант головної теми, два такти перед цифрою 70) – зменшена терція (соль-дієз – сі-бемоль, тобто півтонове

оспівування п'ятого шабеля). Немов передаючи стан «трансу», вона кружляє немов у замкнутому колі, час від часу зупиняючись на протяжному звуці соль-дієз. Лише наприкінці частини ця затримка на нестійкому четвертому підвищеному ступені отримує розв'язок – перехід у тон ля, у дев'ятитактовому оркестровому заключенні, де стверджується головна тема частини.

«Увільни ж мене від ланцюгів твоїх»

Яскравим та дещо несподіваним контрастом до просвітленого ре-мажорного завершення четвертої частини звучить початок п'ятої – «*Befrei mich von den Banden Deiner Süße, Lieb!*» («Увільни мене, кохана, від солодких твоїх чар»). Ліричний герой лаконічного вірша, що лежить в текстовій основі частини (всього п'ять рядків) прагне звільнитися від пут кохання задля того, щоб повернути собі мужність та віддати коханій вже «визволене серце». Цікаво, що це прагнення до визволення порівнюється з ранковою добою: «Розчини двері, хай вилетиться повітря ранку», що відповідає попередній ноктюрновій частині. Тож тема свободи, пошуком якої відкривалася симфонія, набуває тут інакшого смислу. Навіть почуття щирого кохання не може компенсувати відсутність свободи, і Цемлінський наділяє героя сміливою рішучістю на шляху її набуття. Позначка *Feurig und kraftvoll* (вогняно та потужно), *ff* у всього оркестру, активна атака шістнадцятками-секстолями, велика питома вага звучанні мідної духової групи створюють динамічний та навіть трохи агресивний образ. Основна тема першого розділу простої двочастинної безрепризної форми (Мі мажор/мі мінор) є варіантом теми-емблеми. Для неї також є характерним пунктир, рух до третьої ступені. Оркестрова тканина є рваною, для партій характерно мислення короткими мотивами, різкі акценти, синкопи, що створює ефект навали нестримної стихії.

Другий розділ (два такти перед цифрою 90, позначка *Ganz wenig ruhiger*, тобто «трохи тихіше») відділяє від першого невеликий оркестровий відіграш

та, потім, цезура у всього оркестру. Звучання стає більш лірично-схвильованим, цьому сприяє яскраво виражений ре мінор та дублювання теми баритону партією віолончелей (*dolce espressivo*) на тлі тремолоючого тонічного тризвуку у других скрипок. Контрапунктом до них виступає експресивна тема у англійського ріжка. Втім, вже у другій фразі баритону, то подібних кантиленних контрапунктів у перших скрипок та гобоїв додаються різкі ямбічні мотиви у флейт, труб та тромбонів з альтами, яким слідує і сам баритон. Тема героїзується і, після досягнення вершини кульмінації на звуці фа-діз першої октави, партія соліста завершується рішучою послідовністю стрибків: мала секста вниз, мала секста вгору, октава вниз, затверджуючи непохитність волі ліричного героя. Невелика оркестрова інтерлюдія, що йде слідом (Мі мажор), сповнена тріумфу та енергії, а по її закінченні звучить чітке, різке кадансування: висхідний квартовий хід у ямбічному ритмічному оформленні (шістнадцятка-восьма), з акцентуванням кожного звуку, звучить у валторн та тромбонів, а кожену сильну долю у ритмоформулі підкреслюють великий барабан, тарілки, низькі дерев'яні, мідні духові та низькі струнні. Після цього на *fff* у віолончелей та контрабасів звучить звук мі в октавному дублюванні. Ствердження тоніки, це одночасно і початок органного пункту, що лежатиме в основі наступної, шостої частини симфонії.

«Снів не втримаєш ти ніколи»

За образним складом шоста частина – *Vollende denn das letzte lied und lass uns auseinandergehen* («Кінчай же останню пісню, розлучимось») – найбільш трагічна в усьому циклі. Проте це не пафосна трагедія з романтичною піднесеністю, що веде до катарсисного очищення. Це дуже особистісне висловлювання, що нагадує театральний монолог (сопрано на початку звучить без оркестру), сповнений відчуття болі, безвиході і спустошення. Невеликий за масштабом вірш, що лежить в основі (чотири різномасштабні рядки), також містить у собі образи ночі та снів (наведемо текст одразу у перекладі):

«Кінчай же останню пісню, розлучимось.

Забудь сю ніч, ночі більше нема.

Кого поривався скувати обіймами я своїми? Снів не втримаєш ти ніколи.

Жадібні руки мої притискують до грудей пустоту, і серце моє розривається».

Частина містить у собі ремінісценції до інших частин. Це тема з попередньої п'ятої частини, тема-емблема, а також похідна від основної теми з третьої частини. Композиція складається з двох розділів, де другий – велика оркестрова інтерлюдія, для якої характерні *tutti* та *fff*, а перший – лаконічний за застосуванням оркестрових засобів монолог, де соло інструменту, або голосу, або репліка окремої оркестрової групи, звучать на тлі лише витриманого октавного тонічного органного пункту. Починається частина (її тональність – мі мінор) з оригінальної теми, яка доручена партії альтів. Стримано-похмура, вона нагадує траурний марш, адже відкривається ляментозним мало секундовим звертанням, що ритмічно оформлене коротким пунктиром. Ця інтонація є інверсійною стосовно початкової інтонації теми-емблеми, її елементу *a*. Ще одним «знаком», що вказує на похідний характер цієї теми від теми-емблеми, є виділення третього шабеля (він є вершиною у мелодичному контурі теми). Немов би здалека, з сурдиною, альтам відповідає тромбон, який виконує основну тему попередньої п'ятої частини, як відлуння, що продовжує бентежити серце. Реакцією на цю репліку стає раптовий вихороподібний висхідний пасаж у трьох кларнетів від соль малої октави до ре третьої. В основі соло сопрано також лежить основна тема п'ятої частини. Для неї, як і для четвертої частини, в якому також звучало соло сопрано, характерним є застосування експресивних широких стрибків. Так, на словах «die letzte» (тобто, «остання»), в мелодії відбувається висхідний стрибок на ундециму. Останній рядок вірша поділений на репліки, які перемежуються з елементами теми-емблеми.

Так, перед самим початком останнього рядка, після слів «Träume lassen sich nicht einfangen» («снів не втримаєш») у тромбонів на *ppp*(!!) звучить елемент *a* з теми-емблеми, ре мінор. Трьома тактами пізніше, звучать вже два елементи: *a* і *b*. По закінченню теми сопрано оркестрова інтерлюдія відкривається проведенням усіх трьох елементів на *ff* у дерев'яних та мідних духових, що супроводжуються вихроподібними пасажами у альтів. При цьому, органний пункт (який продовжує витримуватися на звуці мі в октавному дублюванні) у віолончелей та контрабасів тепер оформлений у синкопованому ритмі – чверть і половинна, де остання виконується на тремоло. Наступна «хвиля» розвитку інтерлюдії – проведення основної теми п'ятої частини у Фа мажорі, яка набуває тут піднесено-трагічного звучання, це кульмінація всієї шостої частини. Під час «третьої» хвилі ремінісценція здійснюється не лише завдяки інтонаційному відтворенню теми (у третій частині вона звучала оркестрі після фрази баритону «Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt» («Ти, живуча в снах моїх нескінченних»), ц.44), але й тональній ремінісценції (тема звучить у Мі-бемоль мажорі).

«Нехай у спомини виллється кохання, а біль – у пісню»

Цезура між шостою та сьомою частинами є зовсім умовною, адже наприкінці шостою частини відсутній каданс, а за чотири такти до закінчення у кларнетів, а потім флейт, звучить мотив з теми наступної частини. Зміна, втім, відчувається за рахунок зміни ладу. Вся група струнних, за виключенням перших скрипок, протягом останніх восьми тактів шостої частини витримувала ре-мінорний тризвук, який, з настанням сьомої, змінився на мажорний.

Фінал «Ліричної симфонії» (Ре мажор) відноситься до типу так званих «повільних» фіналів (подібно до симфоній Г. Малера, А. Брукнера), темп частини вказано як *Molto Adagio*, з ремаркою *äußerst langsam und seelenvoll* («надзвичайно повільно і душевно»). В її текстовій основі – вірш, що містить у собі мотиви розлуки, прощання та смерті. Знову у тексті зустрічається

образ «Чудесного Кінця» (*wundervolles Ende*), що проводить смислову арку до першої частини. Втім, висловлювання витримано в світлих тонах. Частина, як і попередня, шоста, розділена на два розділи, де другий – велика оркестрова постлюдія. Для першого розділу (за участі баритона) характерний наскрізний тип розвитку, якому, втім, властива певна етапність. Основна тема звучить в оркестрі, в її основі – висхідний хід від другого до шостого з переходом у п'ятий. Оскільки вперше вона прозвучала наприкінці попередньої частини у кларнетів, а потім флейт, можна припустити, що це і є той самий поклик флейти, про який ішла мова у першій частині, хоча в текстовій основі фіналу згадка про флейту відсутня. Тож, умовно назвемо її «темою поклику». Вокальна партія характеризується експресивною кантиленністю, яка перемежується з піднесеними декламаційними елементами. Початок партії баритону нагадує початок його теми з третьої частини: низхідна мелодія починається з п'ятого щабелю, а також містить почергово високий та низкий третій щабель, що створює ефект мінливості. Така перемінність мажорної та мінорної терції буде властива партії баритону протягом усього викладу. Для усієї оркестрової музичної тканини також характерний рух «повзучими» хроматизмами.

Наступний «етап» розвитку маркується вступом скрипки соло, що одразу відсилає нас до четвертої, «ноктюрнової» частини. І справді, у текстовому рядку, що слідує за вступом соло, присутній «нічний» мотив: «Lass die letzte Berührung deiner Hände sanft sein, wie die Blumen der Nacht» («Хай останній дотик твоїх рук буде таким ніжним, як дотик нічного цвітка»).

Початок третього «етапу» знову відзначений новою кантиленною темою в оркестрі, що звучить у перших скрипок. Вона є похідною від траурного характеру теми, що відкривала шосту частину, але тепер звучить просвітлено і лірично (відсутність пунктиру, натомість – тріоль, залігована з попередньою чвертю, а також висока терція замість низької). Важливою для подальшого музичного розвитку в оркестровій постлюдії стане фраза «*Steh still*» («Пожди

ще мент»), з якою тут вступає баритон. Вона є повтореною, чого немає в самому вірші, її мелодія у вокальній партії заснована на дезальтераціному ході: фа-дієз – фа-беккар; соль-дієз – соль-беккар. Таку ж мелодичну логіку можна помітити і в оркестрі.

Останній «етап» розвитку першого розділу, – останній рядок з вірша: «Ich neige nicht vor dir, ich halte meine Lampe in die Höhe, um dir auf deinen Weg zu leuchten» («Я поклонюсь тобі і підйму мій смолоскип [лампу], щоб освітити тобі шлях»). «Тема поклику» повертається, на початку вона звучить у соло валторни, потім, у видозміненому вигляді – у англійського ріжка з кларнетом та у баритона з першими скрипками. Вже по закінченні останньої фрази баритона, тобто, з настанням оркестрової інтерлюдії, ця тема звучить у тромбона, потім – у дерев'яних духових та валторн.

Оркестрова постлюдія займає ледь не половину всієї останньої частини. Її початок немов би затверджує піднесено-просвітлений характер попереднього викладу. Після згадуваної «теми поклику» звучить тема перших скрипок з першого розділу, яка тепер звучить повномасштабно та експресивно. А втім, несподівано її розвиток обривається невеликою, проте генеральною цезурою (прийом А. Цемлінського, який зустрічався в третій частині симфонії) і початком нової хвилі наростання на тематичному елементі з фрази «*Steh still*», яка приводить до звучання теми-емблеми, що проводиться у видозміненому вигляді, з мажорною терцією, у мідних духових, низьких дерев'яних та контрабасів, та отримує мотивний розвиток. Цей розвиток призводить до трагічної кульмінації. Одночасно з темою-емблемою, у решти струнних та у флейт звучить тема перших скрипок з першого розділу. Коли вся кульмінаційна хвиля минає (за два такти до ц. 125), ця тема знов проводиться повністю у перших скрипок, в той час як у других скрипок, разом з фісгармонією, лунає варіант теми з першої частини симфонії з розділу, пов'язаного з рядком «*O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte*».

Закінчується симфонія проведенням теми-емблеми у мелодичному Ре мажорі, що звучить, немов здалека, у дерев'яних духових (окрім фаготів), фісгармонії, арфи та низьких струнних. При цьому, у скрипок протягом всієї теми звучить витриманий звук сі бекар, аж до фінального акорду, який, в свою чергу, являє собою кластер із семи звуків: ре – мі – фа-дієз – соль-дієз – ля – сі – до-дієз, де найнижчим звуком у фактичній вертикалі є ре контроктави, а найвищим – сі третьої октави.

Таким чином, сім частин симфонії йдуть атасса, переходи від однієї до іншої часто є дуже плавними (завдяки витриманим окремим звукам, акордам, мелодії, що продовжується вже на початку наступної частини, а, подекуди навіть «напливом» кульмінаційного розділу однієї частини tutti оркестру на початок наступної). Це робить більш відчутні цезури між частинами кордонами не лише місцевого характеру, а межами свого роду субциклів. Так, окремо від інших звучить перша частина (що закономірно, відповідно до її масштабів у часі та у концепції), у субцикл об'єднуються друга, третя та четверта частина, а за ними – п'ята, шоста та сьома. Таким чином, утворюються три субцикли у рамках одного вокально-симфонічного твору.

Жанрове ім'я твору визначило велику питому вагу оркестрових інтерлюдій. Подекуди, вони несуть не менше смислове навантаження, ніж самі частини, таким чином, виводячи оркестр на головну роль у музичному розвитку, адже, навіть коли звучать солісти, симфонічний простір є носієм гіперболізованого підтексту.

Висновки до розділу 3

Отже, «Божевільний подорожній» та «Лірична симфонія», незважаючи на свою очевидну стильову несхожість та різнонаправленість, все ж демонструють певну спільну тенденцію, яка, вірогідно, була можлива і завдяки специфічним умовам їх виникнення. Мультикультурна Прага частково стала місцем реалізації творчих амбіцій як Л. Яначека, так і для А. Цемлінського. Чех та австрієць по-різному сприймали Прагу, проте,

несподівано, їх сприйняття поезії Р. Тагора виявилось схожим. На відміну від творчих спроб вийти на «власну орбіту» молодих Д. Мійо та П. Козицького, твори 68-річного Л. Яначека та 52-річного А. Цемлінського торкаються «вічних» філософських питань життя і смерті, сенсу буття. Поетичний світ Р. Тагора, інтерпретований в національних перекладах, став основою для модифікації жанру у «Ліричній симфонії» та виникненню музичної притчі як оригінального авторського жанру у «Божевільному подорожньому». Це, в свою чергу, сприяло виходу від пізнього романтизму до території модернізму у першому випадку, та у реалізм на перетині з неофольклоризмом у Л. Яначека. Так, поезія Р. Тагора стала певним способом оновлення жанру та стилю кожного з композиторів, втім, поза рамками експерименту.

ВИСНОВКИ

В епоху «сутінків Європи», розрухи та втрат, особливо цінною здавалась можливість віднайти забуту гармонію всередині самого себе та у світі. Прагненням багатьох європейських митців було повернення до первинних смислів буття, які, здавалось, могли бути збереженими лише за межами європейської цивілізації. Уособленням надії на духовне відродження людства стала постать Р. Тагора.

Нині дослідники ставляться досить скептично до захоплення європейського культурного загалу поезією «індійського гостя», який на противагу персонажу опери М. Римського-Корсакова не вражав пишністю та багатством, таємничими чудесами Сходу. Натомість він надихав митців простими рядками віршів, що у порівнянні із вишуканими європейськими ідеями та образами декому здавалися «банальними» (Х. Л. Борхес) або навіть «сентиментальним сміттям» (У. Б. Йейтс). Проте багато композиторів Заходу знайшли в них власне натхнення.

За свідченням сучасного дослідника, протягом ХХ століття на вірші Р. Тагора було складено більше трьохсот п'ятдесяти творів [59]. Лише у перші два десятиліття після опублікування у власному перекладі англійською мовою поетичних збірок Тагора були створені понад двадцять композицій, в тому числі циклічних, різного жанру (див.: Додаток А). Незважаючи на явну екзотичність фігури Р. Тагора та його публічних виступів, майже всі музичні версії його віршів, створені за межами Південної Азії, характеризуються показовою відсутністю екзотичності, яка так довго культивувалася у романтичній музиці з орієнтальною тематикою.

На початку ХХ століття у взаємодії європейської музичної культури зі Сходом стає помітним виникнення принципово нового підходу до реалізації ідей орієнталізму. Зрозуміло, що екзотичний топос орієнтального продовжував функціонувати та оновлюватися в музичній культурі цього періоду. Звичним способом розширювалися географічні горизонти

музичного орієнталізму. Згадаємо опери «Мадам Батерфляй» та «Турандот» Дж. Пучіні, «Соловей» І.Стравінського, які успішно культивували екзотику Японії та Китаю на музичних сценах, продовжуючи традиції своїх попередників та майстерно використовуючи накопичений ними «орієнтальний ресурс».

На відміну від цих зразків орієнталізму, який ототожнювався із екзотикою, створені на вірші Р. Тагора західні опуси були позбавлені очікуваної екзотичності. Майже всі західні композитори, що звернулися до поезії Р. Тагору, як справедливо зазначає К. Коппола, «уникали створювати музику а *la Hindustan* але використовували слова і образи Тагора у якості засобу для власного художнього самовираження, створюючи музику, у якій помітне бажання вловити почуття музичальності, величності і таємничості Тагору» [59]. Віршовані тексти колоритного представника східної цивілізації давали можливість композиторам у кризовий період музичної історії вирішувати свої власні творчі задачі, чи то мова йшла про пошуки власного стилю, чи то про розв'язання глибоких філософських питань, чи то про оновлення жанру. Орієнтальне за походженням не втратило свого відсторонення, дистанціювання, у всякому разі «позаєвропейськості», але перестає ототожнюватися із екзотикою, стає ширшим за «екзотичне». Таку трансформацію музичного втілення ідей орієнталізму пропонуємо іменувати «новим орієнталізмом».

Серед розмаїття стилів та стильових напрямків, яким характеризується початок ХХ століття, новий орієнталізм опинився в умовах модернізму, а значить сприяв пошукам нової простоти (Д. Мійо), збагачував символістські тенденції (А. Цемлінським), розширював палітру експресіонізму (П. Козицький та знов-таки А. Цемлінський, де експресіонізм набуває айстро-німецької трансформації), включався у випробування можливостей музичної фіксації людського мовлення (Л. Яначек). У різних стильових вимірах новий орієнталізм постав у широкому жанровому спектрі: у таких камерно-вокальних жанрах, як романтичний солоспів, або *roème*; у хорі *a capella* з

двома солістами, який наближається до філософської музичної притчі; в авторській версії «симфонії у семи піснеспівах».

Очевидно, що «новий орієнталізм» не є масштабним універсальним стильовим явищем, базовою тенденцією, що характеризує загальну ситуацію взаємодії культур Сходу та Заходу на початку ХХ століття. У ряду інших аналогічних *течій* музичного модернізму, таких, як «новий динамізм», «нова речовинність», «нова простота» або «нова складність», новий орієнталізм сприяє поступовим змінам європейської музичної культури у її переході від класичного до посткласичного типу буття. Від однорідного музичного комплексу, який сформувала для відтворення орієнталізму романтична поетика, композиторська практика рухається назустріч сучасності, обираючи полістилістичну Присутність орієнтального топосу в західній культурі.

Звісно, в рамках магістерської роботи повністю обґрунтувати поняття нового орієнталізму не можливо. Цей художній феномен вимагає подальшого детального розгляду, в тому числі розширення аналітичної бази з метою з'ясування можливих інших проявів нового орієнталізму поза рамками музичного прочитання поезії Р. Тагора. Втім, підсумовуючи проведену роботу, можна запропонувати визначення «нового орієнталізму» як загальної течії у західній музичній культурі, що утворюється сукупністю об'єднаних орієнтальною темою опусів, позбавлених екзотичного колориту. «Новий орієнталізм» став «майданчиком» пошуків нового світосприйняття. Ці пошуки відбувалися в тому числі і за участі Р. Тагора – яскравого феномену свого часу, що вказував дорогу сотням «божевільних подорожніх» у пошуках жаданого заповітного каменю Істини та Краси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Воспоминание. Перевод с немецкого и примечания Ю.С. Векслер. Искусство музыки. Теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2018 № 18. URL: <http://imti.sias.ru/2018-18/>
2. Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М. : Издательский Дом «Композитор», 2006. 528 с.
3. Белецкий П.О. Георгий Иванович Нарбут. Л. : Искусство, Ленинград. отд-ние, 1985. 239 с.
4. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: Учебное пособие. Н. Новгород : Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 60 с.
5. Вишняк М. Я. Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки. Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Том 24 (63), №1 Ч.2. 2011 р. С. 178–190
6. Власова, Н. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Москва : МК, 2014. 416 С.
7. Гаврилова Н.А. (ред.) История зарубежной музыки. XX век. Москва : Музыка, 2005. 574 с.
8. Гозенпуд А. История Русской оперы на рубеже 19-20 веков и Ф.И.Шаляпин: 1890-1904. Л. : Музыка, 1974. 264 с.
9. Гордійчук М. М. Пилип Козицький. К. : Музична Україна, 1985. 64 с.
10. Гулинская З. Фёрстер Йосеф Богуслав. Большая советская энциклопедия, 2012. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2053350.html>
11. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К.: Критика, 2009. 447 с.
12. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: Навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
13. Жарков А. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского. Вопросы анализа вокальной музыки. Тематический сборник научных трудов. Киев : [Б.и.], 1991. С. 139-153
14. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла. Послания мастера). К. : Автограф, 2009. 528 с.
15. Зарубежная музыка 20 века. Материалы и документы. Ред. И. В. Нестьева. Москва, «Музыка», 1975. 255 с.
16. Зинкевич Е. Mundus Musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. К. : ТОВ «Задруга», 2007. 616 с.
17. Зинкевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале украинского симфонизма) / Зб. «Київське музикознавство» : Київ, 1998. Вип. 1. С. 57-76
18. История русской музыки: в 10-ти т. М. : Музыка, 1997. Т. 10А : Конец XIX – начало XX века / Ю. Келдыш, М. Тараканов. 542 с.
19. Кириллина Л. Турецкая тематика в творчестве В.А. Моцарта. Научный вестник Московской консерватории, 2011 № 1, С. 5 – 25
20. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М. : Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
21. Козицький П. А я у гай ходила [Ноти]: [ор. 11, № 2]; сл. П. Тичини. Х. : Державне видавництво України, 1928
22. Козицький П. Він шепнув мені [Ноти]: [ор. 11, № 2]; сл. Р. Тагора. Х. : Державне видавництво України, 1928
23. Козицький П. Коли почую твій співучий голос [Ноти]: [ор. 11, № 2]; сл. П. Філіповича. Х. : Державне видавництво України, 1928
24. Козицький П. Укрийте мене, укрийте [Ноти]: [ор. 11, № 2]; сл. П. Тичини. Х. : Державне видавництво України, 1928
25. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. Москва : «Советский композитор», 1986. 336 с.
26. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К., 2011. 720 с.
27. Кочиева Т. Поздний период творчества Яначека: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Ленинград, 1984. С. 10

28. Лисенко М. Схыдна мелодія [Ноти]. URL: http://ukrnotes.in.ua/noty/Lysenko/Lysenko_Skhidna_melodija.php
29. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. Пер. французької Л. Кокоревої. Москва : «Композитор», 1999. 354 с.
30. Музыка 20 века. Очерки: В двух частях. Ч. 2, кн. 4. Москва : «Музыка», 1984
31. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
32. Никольская И., Крейнина Ю. (ред.). Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации. Москва : Советский композитор, 1984. 296 с.
33. Панченко В. «Ложа» Нарбута. «Тиждень». URL: <http://tyzhden.ua/History/112656>
34. Пилип Козицький - «бюрократ» від музики Режим URL: <https://www.057.ua/news/86784>
35. Полячок О. (Ред.-упоряд.) Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур. Колективна монографія / Кропивницький : Видавець Лисенко В.Ф., 2019. 664 с.
36. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музыка наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. К. : Автограф, 2005. 351с.
37. Росс А. Дальше - шум. Слушая ХХ век. Издательство. Перевод с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. Москва : Астрель, Согрус, 2014. 560 с.
38. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова ; под общ. ред. О.П. Коловского. Л. : Музыка, 1988. 350 с.
39. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006 / Пер. с англ. А. В. Говорунова. 637 с.
40. Симон А. Песнь торжествующей любви. [Ноти], клавір [Електронний ресурс] Moscow : Jurgenson. n.d.Режим доступу : <http://imsjp.org>
41. Тагор Р. Садовник: лірич. поезії; пер. Юр. Сірого. К. : Дзвін, 1918. 100 с.
42. Тельнюк С. Молодий я, молодий... Поетичний світ Павлв Тичини (1906 – 1925). Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1990. 418 с.
43. Тургенев И. С. Произведения в 12 томах. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Москва : Наука, 1982. Т. 10. Повести и рассказы. 1881—1883. Стихотворения в прозе. 1878—1883. Произведения разных годов. 608 с.
44. Уайнбергер Э. Бумажные тигры: Избранные эссе. СПб : 2007. – 272 «Греза Индии» С. 30 – 41
45. Филенко Г. Французская музыка первой половины 20 века: Очерки. Ленинград, «Музыка», 1983. 237 с.
46. Фогель Я. Леош Яначек: Исслед. Пер. с чешск. Ю. А. Шкариной и Ю. И. Ритчика. Москва : Музыка, 1982. 334с.
47. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. Изд. Второе, исправленное. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
48. Чехихин В. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). С.-Петербург : у И. Юнгерсона, 1905. С. 458-460.
49. Яначек Л. Бродячий безумец. [Ноти] Л. Яначек. Избранные хоры. Москва : «Музыка», 1979. С. 70-80
50. Badura-Skoda E. Turca, alla (It.: 'in the Turkish style'). URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28593>
51. Barbara L. Kelly. Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939. London and New York, Routledge, 2016. 228 p.
52. Beard D., Gloag K. Musicology: The Key Concepts. Routledge : 2005, 239 p.
53. Carol Kimball. Song: A Guide to Art Song Style and Literature. – Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2006. 585 p.
54. Chakravarti S. Hinduism, a Way of Life. Motilal Banarsidass Publishers, 1991. 104 p.
55. Chaudhuri S. The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge University Press : 2020, 515p.
56. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka T. 1. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 553 s.
57. Collaer P., Galante J. Darius Milhaud. San Francisco Press Inc., 1988. 400 p.
58. Coppola C. Rabindranath Tagore and western composers: a preliminary essay. Journal of South Asian Literature. Vol. 19, No. 2. pp. 41-61 URL: https://www.jstor.org/stable/40872678?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents
59. Coppola C. Western Composers' Love for Tagore. URL: <http://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/>
60. Drake J. Milhaud, Darius. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674>

61. František Balej. URL: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/balej.html>
62. Gibbs C. H. Lyric symphony, op. 18 (1923). URL: <http://americansymphony.org/lyric-symphony-op-18-1923/>
63. Gorrell L. Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School. Westport, Conn. : Greenwood Press, 2002. 299 p.
64. Hans Effenberger. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/107563312>
65. Hans Effenberger. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Effenberger#cite_ref-4
66. Head R. The Flute and the Harp: Rabindranath Tagore and Western Composers. Springer, 1989. P.122-141. <http://hdl.handle.net/10138/36087>
67. Hubert T. "India Beyond the Ganges: Defining Arakanese Buddhism in Persianate colonial Bengal" URL: https://www.academia.edu/38448756/India_Beyond_the_Ganges_Defining_Arakanese_Buddhism_in_Persianate_colonial_Bengal_abstract_and_link.pdf?auto=download&campaign=weekly_digest
68. Knotkova-Čapkova B. Tagore in Czech Literary Translation: Interpretation and Gender Analysis. Gitanjali & Beyond 1: 119-133, 2016. URL:https://www.researchgate.net/publication/312244586_Tagore_in_Czech_Literary_Translation_Interpretation_and_Gender_Analysis
69. Lago M., Warwick R. Rabindranath Tagore: Perspectives in Time. Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2XS and London – The Macmillan Press LTD, 1989
70. Laki P. Lyric Symphony. About the Work. URL: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/4615>
71. Leoš Janáček. URL: <https://www.leosjanacek.eu/en/life/>
72. List of compositions by Josef Bohuslav Foerster URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Josef_Bohuslav_Foerster
73. Locke R. P. Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart. Cambridge University Press : 2018, 472 p.
74. Locke R. Orientalism. URL:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>
75. Milhaud D. 2 Poèmes d'amour, Op.30 [Ноты]. New York: G. Schirmer, 1920.: URL: <http://imslp.org>
76. Milhaud D. Poème de Gitanjali, Op.22 [Ноты]. Paris: Revue Française de Musique, 1914. URL: <http://imslp.org>
77. Moskovitz M. Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony. Boydell & Brewer, 2010. 385 p.
78. Orientalism. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orientalism>
79. Rabindranath Tagore – Biographical. NobelPrize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/tagore/biographical/>
80. Rabindranath Tagore: an Indian poet who inspired a Czech generation URL: <https://www.radio.cz/en/section/books/rabindranath-tagore-an-indian-poet-who-inspired-a-czech-generation>
81. Samiran K., A mar N.. Recritiquing Rabindranath Tagore. Sarup & Sons : 2006, 233 p.
82. Samson J. Szymanowski, Karol (Maciej). URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27328>
83. Szymanowski K. 4 Gesänge Op.41 aus "Der Gärtner" von Rabindranath Tagore [Ноты]. Vienna: Universal Edition, 1920. URL: <http://imslp.org>
84. Tagore R. Der Gärtner. [ins Deutsche übertragen von Hans Effenberger]. Leipzig : K. Wolff, 1914. URL: https://www.nli.org.il/en/books/NNL_ALEPH990010634940205171/NLI
85. Tagore R. The Gardener. URL: <https://www.gutenberg.org/files/6686/6686-h/6686-h.htm>
86. Tagore, R. L'Offrande lyrique (nep.) Gide, André, 1869-1951. [Paris] : Editions de la Nouvelle revue française, 1917 URL: <https://archive.org/details/loffrandelyrique00tago/page/n5/mode/2up>
87. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Volume 3. The Nineteenth Century. Oxford University Press : 2005, 830 p.
88. The Nobel Prize in Literature 1913. Rabindranath Tagore URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/summary/>
89. The Wandering Madman. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wandering_Madman#cite_note-Simeone-3
90. Tyrrell J. Janáček, Leoš (opera) [Leo Eugen]. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006920>
91. Tyrrell J. Janacek: Years of a Life Volume 1 (1854-1914): The Lonely Blackbird. Faber & Faber : 2011, 928 p. URL: <http://um.fi/URN:ISBN:978-952-5431-36-0>

92. Vainiomäki T. The Musical Realism of Leoš Janáček . From Speech Melodies to a Theory of Composition : Doctoral dissertation (monograph). University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies : Helsingin yliopisto, 2012. 356 p.
93. Writings published during Janáček's lifetime. URL: <https://www.leosjanacek.eu/en/published/>
94. Zemlinsky A. Lyrische Symphonie : in sieben Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore. [Ноти]. Vienna: Universal Edition, 1923. URL: <http://imslp.org>

ДОДАТОК А

| Звернення композиторів Європи до поезії Р. Тагора впродовж першої третини XX століття | | |
|--|---|--|
| <i>Рік написання</i> | <i>Ім'я композитора та назва твору</i> | <i>Збірка Р. Тагора, яка використана в якості текстової основи</i> |
| 1914 | Едвард Хорсман (1873–1918), американський композитор: «Bird of the Wilderness» («Пташка пустельна») для сопрано і фортепіано (є авторська версія для жіночого хору і фортепіано) | «Садівник» (The Gardener), 1913 |
| | Джон Карпентер (1876-1951), американський композитор: «Gitanjali»: <ol style="list-style-type: none"> 1. When I Bring to You Colour'd Toys 2. On the Day when Death will Knock at thy Door 3. The Sleep that Flits on Baby's Eyes 4. I am Like a Remnant of a Cloud of Autumn 5. On the Seashore of Endless Worlds 6. Light, My Light, Для голосу та фортепіано | «Гітанжалі» («Жертвні піснеспіви») (Gitanjali), 1910 |
| | Даріус Мійо (1892-1974): Poème du Gitanjali, Op.22 у перекладі Андре Жида, для голосу і фортепіано | «Гітанжалі» |
| | Богуслав Йозеф Фьорстер (1859-1951), чеський композитор, педагог та музичний критик: Milostné písně op. 96 для голосу з фортепіано або оркестром <ol style="list-style-type: none"> 1. Ó netaj v srdci 2. Každý den 3. Mé srdce 4. Já světa vzala květ 5. Lásko má | «Садівник» |
| 1915 | Джон Карпентер (1876-1951), американський композитор: «The Day is no more» («Коли день згас»), для середнього голосу та фортепіано | «Гітанжалі» |
| | Альфредо Казелла (1883-1947): L' adieu à la vie : quatre lyriques funèbres extraites du "Gitanjali" de Rabindranath Tagore Adieu à la vie для голосу з фортепіано (у 1926 році – версія для голосу і 16 інструментів). Переклад Французькою – А. Жид | «Гітанжалі» |
| | Даріус Мійо (1892-1974): <ul style="list-style-type: none"> • 2 Poèmes d'amour (дві поеми про кохання) Op.30, переклад Е. Saint-Marie Perrin (мадам де Сен- | «Садівник» |

| | | |
|------|---|-------------|
| | <p>Мари-Паррен):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Amour, mon soeur languit 2. Paix, mon soeur! <ul style="list-style-type: none"> • П'ять поем для голосу і фортепіано (ор.36) | |
| 1917 | <p>Річард Хейгмен (1881 –1966), американський диригент, піаніст, композитор та актор: «May Night» («Травнева ніч»), для голосу і фортепіано</p> | «Садівник» |
| | <p>Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895 – 1968), італійський композитор, піаніст та письменник. Due liriche dal “Giardiniere” di Tagore, для голосу і оркестру</p> | |
| 1918 | <p>Франко Альфано (1875 – 1954), італійський композитор, піаніст і педагог: «Tre poemi da Il giardiniere di Rabindranath Tagore»:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Мamma, il giovane principe 2. Egli mormoro, “A mor mio, alza I tuoi occhi” | «Садівник» |
| | <p>Александр Руссель (1880–1953), американський композитор, органіст та викладач: «I Hold Her Hands» («Я тримаю її за руки»), для голосу і фортепіано</p> | «Садівник» |
| | <p>Кароль Шимановський (1882-1937): «Чотири пісні», ор. 41, для голосу і фортепіано у перекладі німецькою Ганса Еффенбергера:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mein Herz («Мое сердце») 2. Der junge Prinz (1) («Молодий принц») 3. Der junge Prinz (2) 4. Das letzte Lied («Остання пісня») | «Садівник» |
| 1919 | <p>Реджінальд Ліндсі Світ (?): «Tagore Poems»:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. On Many an Idle Day 2. It Is the Pang of Separation 3. Beautiful Is Thy Wristlet 4. If It Is Not My Portion | «Гіганжалі» |
| 1920 | <p>Жан Крас (1879-1932), французький композитор та воєнний моряк: «L'offran de lyrique» для голосу і фортепіано (у перекладі Андре Жид):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cueille cette frêle fleur 2. Si tu ne parles pas 3. Si le jour est passé 4. A mes côtés, il est venu s'asseoir 5. Oui, je le sais bien 6. Lu mière! | «Гіганжалі» |

| | | |
|-----------|---|---------------------------------|
| | <p>Ерік Фогг (1903 – 1939), англійський композитор, диригент та диктор BBC :</p> <ul style="list-style-type: none"> • The Hillside (для сопрано, хору, баритону та оркестру) • Songs of Love and Life (для голосу і фортепіано): <ol style="list-style-type: none"> 1. One morning in the flower garden... 2. It was in may 3. In a dusky path of a dream 4. Peace 5. Free me from the bonds of your sweetness | «Садівник» |
| 1922 | <p>Леопольд Яначек (1854—1928): «Божевільний подорожній» (JW 5/43) для сопрано, тенора, баритона та чоловічого хору. Переклад чеською – Ф. Балей</p> | «Садівник» |
| | <p>Євгеній Оттович Гунст (1877 –1950), російський композитор та музичний критик: «Chants sacrificatoires», ор.12. Переклад французькою – Г. Каліненський</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Le jour meurt», 2. «Au coeur du crépuscule» | «Гітанжалі» |
| | <p>Пилип Козицький (1893-1960): «Він шепнув мені» для голосу і фортепіано. Переклад українською Ю. Сірого.</p> | «Садівник» |
| 1923 | <p>Александр Цемлінський (1871 —1942): «Лірична симфонія» для сопрано, баритону та оркестру ор.18, переклад німецькою Ганса Еффенбергера:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ich bin friedlos 2. Mutter, der junge Prinz... 3. Du bist die Abendwolke 4. Sprich zu mir, Geliebter 5. Befrei mich von den Banden 6. Vollende denn das letzte Lied 7. Friede, mein Herz | «Садівник» |
| | <p>Енріке Маріо Казелла (1891-1948), аргентинський композитор: «Si me está negado el amor...»</p> | «Перехрестя» (Crossing), 1918 |
| 1924-1925 | <p>Андре Каплет (Andre Caplet, 1878-1925), французький диригент та композитор: «Corbeille de fruits» («Збір урожаю»):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Ecoute, mon cœur» (для голосу та флейти), 2. «Ce qui me viendra de vos mains consentantes» (для голосу і фортепіано), <p>«Doncques la douleur et l'aise de l'amour» (для голосу та флейти)</p> | «Збір урожаю» (Fruit-Gathering) |

| | | |
|------|---|-------------|
| | Переклад французькою - Hélène du Pasquier | |
| 1925 | <p>Сергій Никифорович Василенко (1872-1956), російський та радянський композитор, диригент і викладач: «Индусские мелодии»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Когда ты велишь мне петь» (op.51 №1) • «Я прошу тебя о милости одной» (op. 51 №3), для голосу, скрипки й фортепіано • «Ты в небе снов моих» (op.51 №6), для голосу, скрипки й фортепіано <p>(№2,№4 та №5 – автор сам Василенко)</p> | «Гітанжалі» |
| | <p>Френк Брідж (1879 – 1941), британський композитор, віолончеліст та диригент: 3 Songs of Rabindranath Tagore:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Day after Day 2. Speak to Me My Love 3. Dweller in My Deathless Dreams <p>Для голосу і фортепіано.</p> | «Садівник» |
| 1926 | <p>Олександр Михайлович Дзегеленок (1891-1969), російський композитор:</p> <p>«Однажды утром в цветнике» (op.8 №1) (переклад з англійської Е. Саїшнікової), для голосу, фортепіано та віолончелі</p> | «Садівник» |

ДОДАТОК Б

Прагматика цитування в «Ліричній сюїті» Альбана Берга

«Лірична сюїта» А. Берга для струнного квартету у шести частинах вважається одним із найбільш відомих творів композитора. Написана у 1925-26 роках, вона певний час вважалася даниною шани Александру фон Цемлінському. Відомо, що ці два австрійських композитора були у добрих дружніх стосунках, та що А. Берг високо цінував творчість А. Цемлінського. Відомо, що А. Берг був присутній на прем'єрі «Ліричної симфонії» у 1924 році та у своєму листі до композитора зазначив, що в цьому опусі його любов до музики А. Цемлінського досягла апогею.

У партитурі «Ліричної сюїти» (перше виконання якої було здійснене у 1927 році у Баден-Бадені) було позначено присвяту А. Цемлінському, та й сама назва явно відсилає до джерела натхнення. А в четвертій частині «Ліричної сюїти» присутня цитата теми з третьої частини «Ліричної симфонії». Проте, в 1990-х роках, з опублікуванням листів А. Берга до Ханни Фукс, історія заграла новими барвами. Виявилось, що вся сюїта мала приховану програму, яку композитор описував у таємних листах до свого об'єкту захоплення.

Цитата з симфонії А. Цемлінського, що її застосовує А. Берг, стає виразником непідробного почуття ніжності та любові. В самій симфонії тема з'являється на словах «Моя ти, вся моя», про що згадує і сам А. Берг у своєму листі. Тема в сюїті не звучить як чужорідна, при цьому композитор зберігає її тональність (Мі-бемоль мажор) та лише трохи змінює ритмічне оформлення.

Таким чином, факт цитування у «Ліричній сюїті» А. Берга теми з «Ліричної симфонії» А. Цемлінського може наштовхнути нас на наступні висновки. Музика А. Цемлінського мала для А. Берга емблематичний характер, адже, майже роком пізніше після прем'єри, тема з симфонії все ще займала думки композитора. Крім того, її образний зміст, що був репрезентований у рамках масштабного симфонічного полотна з

відображенням екзистенційних пошуків та переживань, виявився влучним для передання «таємного» любовного послання у всіх на виду.