

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

УДК 78.071.1(410)(092):784.3"19"

**ОРІЄНТАЛІЗМ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ
К. ШИМАНОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна робота магістра

БОЙКО АЛІНИ СЕРГІЇВНИ

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства

доцент

ВАЩЕНКО ОЛЕНА ВІКТОРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело.



Бойко А.С.

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. ОРІЄНТАЛІЗМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	
1.1 Орієнталізм у музиці XVIII - XIX ст.	7
1.2 Орієнталізм на початку XX століття	10
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ ГАФІЗА ШИРАЗІ В «ЛЮБОВНИХ ПІСНЯХ ГАФІЗА» К. ШИМАНОВСЬКОГО	
2.1 Наукове осмислення вокальної творчості К. Шиманського в музикознавчій літературі	15
2.2 Особливості музики арабо-мусульманського культурного регіону. .	20
2.3 Аналіз поетичного тексту циклу «Любовні пісні Гафіза для голосу та фортепіано до парафраз арабських текстів Ганса Бетге» К. Шимановського.	22
2.4 Музичний текст циклу «Любовні пісні Гафіза» К. Шимановського та його інтерпретація	27
Висновки до Розділу 2	38
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ Я. ІВАШКЕВИЧА В «ПІСНЯХ БОЖЕВІЛЬНОГО МУЕДЗИНА» К. ШИМАНОВСЬКОГО	
3.1 Аналіз поетичного тексту циклу «Пісні божевільного муедзина». .	41
3.2 Музичний текст циклу «Пісні божевільного муедзина» К. Шимановського та його інтерпретація	47
Висновки до Розділу 3	55
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТОК. ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ	71

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Кароль Мацей Шимановський (1882 – 1937) – найвидатніший польський композитор першої половини ХХ століття, перший після Ф. Шопена, котрий став широко відомим за межами Польщі. Саме він стоїть біля витоків сучасної польської музики та дав потужний поштовх до її вільного розвитку. Його яскравим талантом та неординарною постаттю пишається не тільки Польща, а й Україна, бо народився він в селі Тимошівка на Черкащині та дві третини свого життя провів саме на території України.

Творчість К. Шимановського порівняно невелика за обсягом, але дуже різноманітна за жанрами. Сума всіх творів налічує всього 62 опуси. Кожен з жанрів, опрацьований ним, отримав розвиток в польській музиці подальшого періоду. Самобутність та різнобічність композитора така, що до жодного естетичного напрямку в музиці його не можна віднести цілком, але так чи інакше він торкнувся багатьох із них. Його звукобачення було романтичним. Але на стильовому рівні його романтизм єднався з імпресіонізмом, неокласицизмом, неофольклоризмом та навіть з експресіонізмом.

Багато яких інструментальних творів К. Шимановського все більше отримують популярність у всьому світі, але велика частина камерно-вокальних творів дуже рідко вивчаються та виконуються. Особливу увагу привертають вокальні цикли з орієнтальними мотивами, які були написані у період захоплення композитором східною культурою та образами. Це вокальні цикли «Любовні пісні Гафіза для голосу та фортепіано до парафраз арабських текстів Ганса Бетге», написаний у 1911 році, та «Пісні божевільного муедзина», написаний для сопрано та фортепіано у 1918 році на текст польського поета та письменника Ярослава Івашкевича.

Мала популярність вокальних циклів К. Шимановського зумовлена недостатністю теоретичного обґрунтування та виконавської практики. Вокалісти доволі рідко звертаються до вивчення і виконання камерно-вокальних творів композитора, оскільки вони потребують майстерності

тонкого нюансування голосу, витонченості почуття гармонічних барв та їх зміни. Саме тому необхідно звернутися до ґрунтового аналізу цих циклів не тільки в музикознавчому аспекті, а й у виконавському, і створити міцне підґрунтя до подальшої інтерпретації, тим більш, що в українському музикознавстві вивчення камерно-вокальної музики К. Шимановського обмежується тільки роботами Дмитра Полячка [26-29]. Все це зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження – виявити ознаки орієнталізму у камерно-вокальних циклах К. Шимановського та специфіку їх вокальної інтерпретації.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати напрямок орієнталізму та оглянути присвячену йому наукову літературу;
- здійснити огляд наукової літератури, присвяченій вокальній творчості К. Шимановського;
- розглянути особливості музикування в арабо-мусульманському культурному регіоні;
- окреслити стилеві та драматургічні особливості вокальних циклів «Любовні пісні Гафіза» та «Пісні божевільного муедзина» К. Шимановського;
- зробити порівняльний аналіз вокальних циклів за структурою, інтонаційною й образною сферами, та змістом;
- сформулювати виконавські особливості камерних вокальних циклів «Любовні пісні Гафіза» та «Пісні божевільного муедзина» К.Шимановського;
- виявити зв'язок циклів із арабською музичною традицією.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість К. Шимановського.

Предмет дослідження – орієнталізм в камерно-вокальній музиці К. Шимановського.

Матеріал дослідження – нотний текст вокальних циклів «Любовні пісні Гафіза для голосу та фортепіано до парафраз арабських текстів Г. Бетге» (ор.24) 1911 року та «Пісні божевільного муедзина» для сопрано та фортепіано (ор.42) К. Шимановського 1918 року.

Методи дослідження:

- історичний - необхідний для розуміння історичного середовища;
- біографічний – допомагає зробити характеристику періоду та рис творчості композитора;
- жанрово-стильовий – необхідний для здійснення огляду жанрових особливостей;
- порівняльний – для співставлення шляху втілення поетичного тексту в вокальних творах;
- виконавського аналізу – для виявлення виконавських задач та складностей при виконанні.

Теоретичну базу складають дослідження, направлені на вивчення:

- *творчого шляху та вокальної творчості К. Шимановського* (А. Калениченко [15, 16], А. Новак [24], Д. Полячок [26-29], О. Сердюк [32-33], А. Середенко [34], О. Стрілецька [37], А. Татарнікова [40], [43], Krz. Biernacki [47], T. Chylińska [48], John M. Glowacki [52], M. Tomaszewski [67]);
- *орієнталізму у музиці* (Ю. Кочубей [17], Лі Мін [18], Д. Полячок [26], Е. Саїд [31], J. D. Bellman [45], В. van Langenhove [46], J. Doring, Z. Mirabdolbaghi [49], [55], D. Kozel [59], A. Pawlina [62], Derek B. Scott [64],);
- *теорії жанру, форми та стилю* (И. Глауберман [5], Н. Говорухіна [7-10], О. Грицюк [12], О. Лісова [19], Д. Полячок [26-29], В. Степурко [36], С. Шип [44]);
- *інтерпретації поетичного тексту в музиці* (В. Супрун [38-39], А. Хуторська [41]);

- камерно-вокального виконавства та інтерпретації (Д. Вечер [1], Н. Водолеєва [2], В. Гіголяєва [3], Д. Гнатюк [6], Н. Гребенюк [11], Л. Деркач [13, 14], Т. Мадішева [20], Ма Цзяцзя [22], А. Хуторська [41], Чжоу Чживей [42], М. Tomaszewski [67], Yukari Yano [69]);
- словники та інші джерела ([4], [23], [25], [35], [50], [51], [53], [54], [60], [63], [65], [68]).

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що в роботі вперше:

- порівнюються камерно-вокальні цикли орієнтальної тематики К. Шимановського за структурою, інтонаційною та образною сферами та змістом;
- виявляється зв'язок вокальних циклів К. Шимановського з традиціями арабського музикування;
- виявляються виконавські особливості вокальних циклів «Любовні пісні Гафіза» та «Пісні божевільного муедзина» К. Шимановського.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших аналізах інтерпретацій вокальної творчості К. Шимановського; а також у навчальному курсі «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», історії виконавства, «Музична інтерпретація»; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура дослідження: Вступ, три розділи з підрозділами, висновки, список використаних джерел, що налічує 69 позицій, додатки. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання.

Обсяг основного тексту – 59 стор.; загальний обсяг – 74 стор.

РОЗДІЛ 1

ОРІЄНТАЛІЗМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1 Орієнталізм у музиці XVIII - XIX ст.

Термін «орієнталізм» має відношення до орієнтальних країн (ісламських, буддійських, а не до християнських). Цим словом позначають напрям в мистецтві XIX ст. Орієнталізм набув популярності переважно в західноєвропейському мистецтві. Але необхідно розрізняти орієнталізм та наукове сходознавство (яке традиційно називають орієнталістикою або орієнталізмом). Ці дві галузі не мають нічого спільного в мистецтві західноєвропейських країн. Явища орієнталізму в музиці досліджують зарубіжні науковці Е. Саїд [31] у своїй книзі «Орієнталізм», Дж. Д. Белман [45] у статті «Музичні подорожі та їх багаж: орієнталізм у музиці та критичне музикознавство», Д. Козел [58] у статті «Східна музика як частина європейської колективної свідомості», С. Ніколіч [60] у статті «Орієнталізм та нова музикологія»; та українські науковці – Ю. Кочубей [17] в праці «До специфіки українського орієнталізму», І. Пупурс [30] «Романтичний орієнталізм: українська модель».

Ю. Кочубей [17] пише, що поняття орієнталізму протягом довгого часу мало нейтральне значення – у якості наукового вивчення країн Сходу та напрямку мистецтв. Першим, хто звернув увагу на це поняття та почав його розробку з точки зору науки був Едвард В. Саїд. У своєму контроверсійному дослідженні «Орієнталізм» (1978 р.) він показав зв'язок між імперіалізмом та дискурсом «Сходу». На початку свого функціонування термін «орієнталізм» вживали переважно в галузі живопису. Таку назву мали твори, в яких європейські художники зображали життя Сходу, мешканців, пейзажі. Кочубей пояснює [17], що в науковій парадигмі «орієнталізм» розуміється як сприйняття Сходу в європейській цивілізації та відтворення цього сприйняття в мистецьких творах, у науці, в літературі на основі уявлень, які склалися у минулому.

Схід – це широка категорія, яка змінювалася протягом історії. Це короткий термін для країн Близького, Середнього та Далекого Сходу. Схід є протилежною категорією Заходу, персоніфікованою «іншістю», одним із полюсів біполярної культурної осі, що визначає нашу ідентичність [57, С. 15].

Орієнталізм - вияв східних впливів у житті і в культурі, а зокрема в музиці. Існують різні стилі прояву орієнталізму в мистецтві Європи: китайський стиль, що має назву шинуазрі, японський – жапоне, перський стиль, індійський, турецький (тюркері), єгипетський, циганський, іспанський і навіть угорський. Всі ці гілки екзотичної сфери виникли у різний час, розвивались кожна у своєму темпі, але у будь-якому випадку вони відповідають одному потоку у мистецтві, в якому науковці [18; 31; 45; 58] виділяють декілька етапів:

1) час від часу вибухаючий інтерес до екзотики, в якому змішуються «незвичайності» різних східних країн та досить вільне наслідування їх;

2) приходиться на другу третину ХІХ ст. та пов'язаний з локалізацією географії – інтерес до країн Близького Сходу та країн Магриба. До цього етапу відносять використання сюжетів, що запозичені із літератури Сходу, використання музичного цитування, декоративної орнаментики;

3) етап починається наприкінці ХІХ ст. та пов'язаний із зміни відношення до екзотики та перегляд її естетики: представники цього етапу захоплюються все більше іншими аспектами екзотики – містичністю та езотеричністю, завдяки яким йде запозичення у більш глибокому плані в області формотворення та методів розвитку музичного матеріалу.

Музична творчість західноєвропейських композиторів дуже часто переймала до себе східні образи для збагачення і різнобарвлення творчої канви. Образи Орієнту просліджуються ще у творах композиторів ХVІІІ століття – Епохи Просвітництва, що була однією з найважливіших епох культури, виникнення якої було залежно від стрімчастого розвитку думок народу, митців, науковців та мислителів. Але у ці часи образи Сходу - це

тільки імітація, гра на екзотичні сюжети, в яких музика ніяким чином не нагадує східну. Тож орієнтальний елемент присутній тільки як фон або програмна назва. Частіш за все зображення уявлень Європи про Схід відбувається за допомогою опер, в яких провідним є використання орієнтальних міфів, легенд та постатей. Так, ще в барокових операх дуже популярною східною постаттю був вірменський цар та полководець Тигран, про якого було написано понад двох десятків опер різними композиторами, серед яких Т. Альбіноні, А. Бонончіні, А. Скарлатті, А. Вівальді, Г. Ф. Гендель (у нього опера має назву «Радамісто»), Й. А. Гассе, Х. В. Глюк та інші. Сценічні образи, пов'язані зі Сходом присутні в операх: «Юлій Цезарь в Єгипті» Г. Ф. Генделя, «Коронація Помпеї» К. Монтеверді, «Китаянки» К. В. Глюка, «Галантна Індія» Ж. Ф. Рамо, «Викрадення з Сералю» В. А. Моцарта.

Початок ХІХ століття ознаменувався розпадом Османської імперії, яка довгі часи не давала змогу тісно комунікувати та вільно пересуватися до Близького Сходу. Завдяки цій великій історичній події переміщення європейців на південь та Близький Схід стало можливим і частішим. В результаті орієнталізм у європейському мистецтві отримав новий поштовх для свого розвитку. На початку ХІХ століття прикладами зображення Орієнту у європейській музиці є опери: «Абу Гассан» (1811) К. М. Вебера – арабська тематика, «Бронзовий кінь» (1835) Д. Ф. Обера – китайська тематика, «Багдадський цирульник» (1858) П. Корнеліуса – також арабська тематика.

Ю. Кочубей [17] пише, що в науковій парадигмі орієнталізму відокремлюють таку течію, як романтичний орієнталізм. Взагалі, виникнення орієнталізму пов'язують з романтизмом. Герої-романтики, їх пошуки небезпечних пригод, пов'язаних з любовною лінією, спонукали звернутися до таємничих країн Сходу, якими їх уявляли творці-романтики.

На думку І. Пупурс [30], орієнталізм виник на підставі того, що в романтизмі модус Східного є важливою складовою, він затвердив комплекс

ідей, кліше, стереотипів, перцепцій, завдяки яким сформувався образ «романтичного Сходу», що дало підставу говорити про романтичний орієнталізм.

У 2-й половині XIX ст. в європейській музиці романтичного стилю орієнталізм пов'язують зі створенням музичними засобами багатого, але умовного східного колориту. Однією з особливостей орієнталізму є дистанційованість від національно визначених рис музики. Орієнталізм зустрічається у ліричній французькій та історичній, комічній та казковій. Приводом для використання орієнтального колориту є сюжет або сюжетний мотив (частіше ліричний), у якому може бути будь-яка «східна» тематика: біблійська («Самсон та Даліла» К. Сен-Санса), умовно арабська чи перська («Джаміле» Ж. Бізе), японська («Жовта принцеса» К. Сен-Санса, «Ірис» П. Масканьї), цейлонська або індійська («Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба), циганська («Кармен» Ж. Бізе), єгипетська («Аїда» Дж. Верді).

У другій половині XIX ст. митців Франції накривала хвиля захоплення Японією. Цей захват співпав із зародженням імпресіонізму та сильно вплинув на нього.

1.2 Орієнталізм на початку XX століття

На межі XIX та XX ст. в музиці європейських композиторів розпочинається новий період, що відповідає початку імперіалізму. У цей час набув актуальності пошук експериментів, засобів виразності, звернення до більш складних гармоній, шукання нових тембрів, через це з'являється велика кількість стильових течій. Для течії орієнталізму межа XIX та XX ст. є часом розквіту: митці невпинно шукали натхнення в японському, китайському, арабському, індійському, малайзійському мистецтві аж до середини 1930-х років. Дослідженням прояву орієнталізму в музиці цього часу займалися такі науковці: Б. ван Лангенхове [46] в статті «Дебюссі в теплих орієнталізму», А. Павліна [60] в статті «Огляд східної тематики в європейській класичній музиці в контексті теорії орієнталізму Саїда», Лі Мін

[18] в своїй дисертації «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» та інші.

Характерною рисою світової історії стає взаємодія різних культур світу, які раніше розвивалися окремо. Так, З. Гіптерс говорить про взаємодію у вигляді діалогів: «Діалог культур – обмін культурними ідеями цінностями, що відбувається між двома культурами. Діалог культур є не просто порівнянням або взаємодією культур: він сприяє логічному породженню нових смислових значень культури» [4, с. 129].

Композитори користуються наступними засобами для створення орієнтального колориту: в мелодиці – орнаментика, віртуозна колоратура (партія Шамаханської цариці в опері «Золотий півник» Римського-Корсакова), в гармонії – геміолика та інші модалізми (вокальний цикл «Перські пісні» А.Г. Рубінштейна), в оркестровці – ефект звучання екзотичних інструментів (дзвіночок, арфа, специфічні тембри духових та ін.), у фактурі – витримані звуки (органний пункт, педаль), різного роду остинато (Перська пляска в опері «Хованщина» Мусоргського). Цитування справжніх народних мелодій в умовах романтичної гармонії також іноді використовувалося для створення загального орієнтального колориту (Перський хор в опері «Руслан і Людмила» М.І. Глінки). Все також залишаються популярними японська та китайська тематики у творчості композиторів («Мадам Батерфляй», «Турандот» Дж. Пучіні). У балеті з'являється традиція включати «східні танці» у дивертисмент.

На початку ХХ ст. в музиці, яка була створена поза стилевими межами романтизму, умовність засобів орієнталізму змінилася тенденцією до аутентизму (наприклад у композиторів, які були пов'язані з імпресіонізмом, неофольклоризмом). Хоча зустрічаються й окремі прояви орієнталізму (наприклад, у балеті «Синій бог» Р. Ана). В цей час зображення Орієнту європейськими композиторами перейшло до нового етапу. Тепер в музиці намагалися зображати східні образи та сюжети відштовхуючись від рівноцінності двох різних культур. Завдяки цьому з'являються нові засоби

виразності: використання нових ладових структур (використання китайських та японських ладів), а також їх інтонаційних особливостей для створення власних мелодій, розширена тональність, увага до колористичної гармонії (як в операх Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй», «Турандот»). Підтвердженням цієї думки виступає зазначення Лі Мін [18]: японський колорит в опері «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні відтворює завдяки використанню пентатоніки, забарвлення тембрів оркестру, що є характерним для стилізацій звучання музики Орієнту. Також як зразок використання нових ладових з'являється навіть хроматична тональність (як у балеті Б. Бартока «Чудовий мандарин»). Дуже вагомим є збагачення та розширення оркестру новими тембрами та кольорами, збагачення фактури, ритміки, розширення засобів виразності.

Важливу роль у розквіті орієнталізму відіграв К. Дебюссі. Його творчий доробок свідчить про інтерес композитора до різних культур Сходу: крім вже звичних для європейців іспанських та угорсько-циганських звучань Сходу, він активно звертається до культур далекосхідних традицій. Особливий інтерес композитора виникає до Індії, її «іншості» в плані цінностей та мислення.

Наприклад, у своїх творах К. Дебюссі використовує неєвропейські музичні елементи, зокрема ідеї, натхненні індонезійським гамеланом, таким чином, щоб мінімізувати їхні специфічні географічні та культурні асоціації. Дебюссі додає незвичайний колорит у свою роботу з цих впливів, але він не робить цього як критику культури, з якої взято ідеї [46]. Тобто Дебюссі використовує принципи індонезійської музичної системи у своїй творчості, виходячи за рамки простого цитування. Так, в другій частині «Фантазії для фортепіано з оркестром», він відтворює характерні для явайської музики фінальні ритмічні групи.

Для відтворення музичного світу Сходу композитор також широко використовує пентатоніку, в якій відсутні півтони, що дозволяють йому мінімізувати кількість напруженого звучання, створити атмосферу

застиглості звучання; ударні ефекти, що відтворюють звучання барабанів (як в п'єсі «Пагоди»); свободу зміни ритму; гру контрастів.

Творчість К. Дебюссі малює Схід, синтезуючи принципи музичного мислення орієнтальних країн з музичним мисленням Європи. Незважаючи на підвищений інтерес композитора до традиційних східних культур, їхній вплив був значною мірою асоціативним, що робило їх мало вловимими в музичному стилі К. Дебюссі.

Послідовником К. Дебюссі є М. Равель, в творчому доробку якого також простежуються орієнтальні мотиви: вокальні цикли «Шехерезада» (1903) для голосу та оркестру та «Мадагаскарські пісні» (1926) для голосу у супроводі флейти, віолончелі та фортепіано. У творах К. Дебюссі і М. Равеля значення мелодії розчиняється в гармонійному тлі. У них немає яскравих, широких мелодій, лише миготять короткі мелодичні фрази. Зате надзвичайно зростає роль гармонії: характерні складні, нестійкі гармонії, у яких збільшені тризвуки, зменшені септакорди, використовують паралельний рух акордів. На перший план композитори висувають колорит, його барвисте значення — нові незвичні акорди терцової і нетерцової структури.

Висновки до Розділу 1

Не зважаючи на те, що за часів бароко, класицизму та романтизму зображувались постаті, сюжети, місцевість або образи Сходу, це не було реальним проявом Орієнту, а просто елементами екзотики для розширення та різнобарвлення композиторської задумки та художніх елементів чи імітація з наміром показати різність культур, де європейська культура поставала більш у високому сенсі ніж Східна.

Орієнтальність в музиці кожного композитора виражається по різному, залежно від особистості, ідей та віянь часу. Так, під Сходом розуміють достатньо широку географічну місцевість: Близький ісламський Схід (Країни західної Африки, Туреччина, Аравія, Персія), східну та південну Азію (Індія, Індокитай, Китай, Японія), або всі ці країни разом як збірний образ.

У XVIII - XIX ст. образи Сходу у музиці переважно зображувались за допомогою використання сюжету або сюжетного мотиву (частіше ліричного), у якому може бути будь-яка «східна» тематика; орнаментальної мелодики, що містить фіоритури та розгортається на тлі остинатного басу.

У якості об'єднуючого елементу всіх написаних музичних творів у період початку XX століття виступає опора композиторів більшою чи меншою мірою на стиль імпресіонізму, яскравим представником якого є К. Дебюссі і завдяки якому орієнталізм набув нових проявів. Композитор винаходить свою власну музичну мову для відтворення орієнтальних образів. Нові прояви Орієнту у музичних творах зображується за допомогою таких інструментів: використання ладових структур Сходу, зокрема пентатоніки та інших східних ладів (наприклад, гамелан у творчості К. Дебюссі), за допомогою яких з'являються нові барви в музиці; застосування орнаментики чи хроматизмів для відтворення аутентичних звучань східних мелодій; застосування нетипічних метроритмів; використання колористичних співзвуч для надання творам відчуття медитативності; а також продовження традиції опори на східні сюжети.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ ГАФІЗА ШИРАЗІ В «ЛЮБОВНИХ ПІСНЯХ ГАФІЗА» К. ШИМАНОВСЬКОГО

2.1 Наукове осмислення вокальної творчості К. Шиманського в музикознавчій літературі.

Поєднання музики із словом для Кароля Шимановського має велике значення, бо він проявляв себе не тільки як композитор, а ще й як публіцист. Вираження свого світобачення через вокальну музику є для нього провідним інструментом протягом всієї творчої діяльності: від «6 пісень для голосу та фортепіано на слова К. Тетмайера» ор. 2 (1900 – 1902) до «Курпівських пісень» ор. 58 (1932). Всього було написано більше двадцяти вокальних циклів для голосу з фортепіано або з оркестром. Крім вокальних циклів з-під пера композитора вийшли твори для хора (пісні та кантати) та дві опери: «Хагіт» ор.25 (1913) та «Король Рогер» ор. 46 (1924), остання більш популярна у світі. Такий інтерес до написання вокальної музики може бути також обумовлений тим, що сестра композитора Станіслава Корвін-Шимановська була співачкою та в деяких життєвих випадках надихала митця. А також активно популяризувала його творчість.

Постать К. Шимановського, його життєвий та творчий шлях доволі активно вивчається іноземними музикознавцями, серед яких багато польських діячів музичної культури. Найбільш великий внесок у дослідження внесла польська вчена, член союзу польських композиторів та член правління Фонду ім. К. Шимановського Тереза Хилинська, яка присвятила свою дослідницьку діяльність зібранню, вивченню та систематизації всіх біографічних фактів життя та творчості композитора та опублікувала багато праць, у тому числі створила єдину тритомну монографію «Кароль Шимановський та його епоха» [48], яка на теперішній час є найповнішою енциклопедією життя та творчого шляху композитора.

В українському музикознавстві багато робіт виходять у друк з дослідженням творчості митця у різних аспектах, зв'язків композитора з Україною, бо дві третини свого життя від самого народження він жив на українській землі, у родинному маєтку в селі Тимошівка та у Кропивницькому (на той час – Єлисаветград). У роки перебування на своїй малій Батьківщині Кароль Шимановський написав більшу частину своїх творів. А також вів свою концертну діяльність у багатьох містах центральної та західної України. Тому дуже логічне питання Анатолія Калениченка у своїй статті [16] про те, чи можна вважати Кароля Шимановського «хоч трошки» українським композитором?

Мешканці Кіровоградської області дуже шанують свого знаменитого співвітчизника: в його пам'ять існує Кропивницький музей музичної культури імені Кароля Шимановського, на сайті котрого зібрані всі статті та публікації про митця, майже кожного року проводиться музичний фестиваль імені композитора у Кропивницькому, музичні конференції, на яких підіймаються питання розгляду життя та діяльності композитора, а також часто лунає музика Шимановського під час концертів у місцевій філармонії.

Творчість Шимановського музикознавці поділяють на три етапи: 1) ранній період (1900 – 1910), в якому відчувався вплив німецького неоромантизму (переважно творчості Р. Вагнера та Р. Штрауса, а також А. Скрябіна та Ф. Шопена); 2) орієнтально-екзотичний (1911 – 1920) – відзначений захопленням античною та далекосхідною тематикою; 3) національний фольклоризм (1920 – 1937), в якому композитор звертається до польської народної творчості, що дуже зближує його з пошуками сучасників (М. де Фальї, Б. Бартока, Л. Яначека та ін.). Розглядаючи різнобарвність творчих напрямків Кароля Шимановського, можна простежувати синтез багатьох культур у творчому шляху композитора. Саме про мультикультуралізм писав О. Сердюк у своїй статті [32].

В українському музикознавстві не так багато робіт з вивчення саме вокальної творчості митця. Існує ряд робіт, присвячених другій опері

композитора «Король Рогер», що написана 1924 році та має у своїй музичній ткані вплив Орієнту. О. Сердюк у своїй дисертації [33] вважає, що ця опера є музичною драмою, яка є спадкоємицею традицій Р. Вагнера. Важливим висновком дослідника є те, що драматургія опери ґрунтується на синтезі різних культур минулого і сьогодення, а також на схрещенні багатьох ідей різних напрямів (філософських, етичних, естетичних, релігійних) та музичних стилів. У статті «Король Рогер» К. Шимановського: від зародження задуму до режисерських прочитань XXI століття [43, С. 340-348] пише про складність втілення в життя сценічної постанови через багатозначність закладених смислів; виявляє час, коли твір набув особливої актуальності; розглядає декілька постанов для виявлення різноманітності режисерських прочитань та чи співпадають вони із задумкою композитора.

А. Татарнікова [40] у своїй статті проводить аналогії за різними аспектами з операми угорського (Б. Барток), німецьких (Р. Вагнер та Р. Штраус) та російських композиторів, зокрема М. Глінки, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова та ін., висвітлює сценічно-музичні концепції опери, розгортання ідеї Віри в оперному дійстві.

Також існує гайд до опери «Король Рогер», тобто навчальний посібник, Кш. Бернадського [47] для оперних співаків, що працюватимуть над сценічним втіленням твору. В роботі розглядається опера з історичної, композиційної, аналітичної та виконавської позиції. Окрім ретельного музично-драматичного аналізу, автор пропонує нові інтерпретації твору, надає дослівний переклад опери англійською та робить транслітерацію. Це довідник для вокалістів для вивчення та подальшої інтерпретації твору.

Серед вітчизняних науковців «головним» дослідником творчості Кароля Шимановського є Дмитро Полячок, основні наукові питання якого зосередженні на проблемах музичної історії XX століття, зокрема на вивченні питання про камерно-вокальну творчість К. Шимановського. В його наукових роботах розглядаються вокальні цикли різних етапів творчості композитора. Творам другого періоду приділяється трошки більше уваги. У

статті, що присвячена аналізу циклу «Любовні пісні Гафіза» ор. 24 [29], автор стисло висвітлює деякі біографічні відомості композитора та історію створення циклу, його ідею та образний зміст: відсутність засобів проявлення любовного поривання душі ліричного героя сприяє суцільному напруженому лірико-драматичному тону твору. Досліджує структуру пісень, але не розкриває форму кожної. Дослідник не привертає особливої уваги до літературного тексту, натомість висвітлює засоби музичної мови композитора, виявляє стилістику циклу, що стає підґрунтям до подальшого більш розширеного аналізу та тлумачення у виконавчому аспекті. Науковець розглянув та дослідив співзалежність новаторських рис та естетичних поглядів у стилі композитора. Підкреслив значення розглянутого циклу у творчій біографії композитора.

Цикл «Пісні принцеси з казки» також був розглянутий Д. Полячком у статті [28]. Автор привертає увагу до історії створення твору, визначає взаємозв'язки вокальної та фортепіанної партій, структурні особливості циклу, трактує основну думку, прослідковує розкриття образів програмних творів другого періоду, які присутні у цьому музичному творі: кохання, казкові образи, чуттєвість, нічний час та символи, пов'язані з ним. Автор статті зазначає перехід від естетиці виразу у попередніх творах до естетики враження, а саме: захоплення красою і блиском віртуозної колоратури, яскравістю гармонії, мінливістю емоційного настрою, колоритом образів. Науковець справедливо відзначає оригінальність та рідкість застосування віртуозних вокальних пасажів у камерно-вокальних творах ХХ століття. Приходить до висновку, що цикл є визначальним прикладом естетики другого періоду творчості К. Шимановського за відсутністю паралелей з будь-яким напрямом у культурі.

Наступна стаття [26], в якій науковець розглядає вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина», містить в собі інформацію щодо обставин створення та ідейного задуму твору, частковий огляд прийомів інтеграції орієнтальної тематики у свій композиторський задум. Відмічає протистояння

релігійних установок і почуттів героя. Взаємозв'язок колористичних прийомів імпресіонізму та виразність засобів постромантичного модерну, як стверджує Д. Полячок, створює синтез, який формує самотутню модель імпресіонізму Шимановського.

Як бачимо, другий період творчості композитора з його різноманітними циклами привертає трошки більше уваги у музикознавстві. Особливо цикл, який вважається вершиною камерно-вокальної творчості К. Шимановського – «Пісні шаленого муедзина». Його розглядали в різних аспектах: А. Новак [24] зробила аналіз у категорії виявлення «ліричних ситуацій та категорій експресії», надихнувшись методикою дослідження польського музикознавця М. Томашевського [67], який також розглядав цикл у аспекті інтертекстуальності музики, що можна застосовувати в процесі інтерпретації твору. Авторка підкреслює відносність вокального циклу до імпресіоністичної чуттєвості. Відштовхуючись від почуттів розглядаються різні психологічні настрої ліричного героя. Поєднання протилежностей у циклі Шимановського робить образи більш виразними та рельєфними.

Також американська дослідниця та піаністка Yukari Yano [69] створила навчальний посібник для вокалістів та піаністів, в якому зробила повний аналіз вокального циклу «Пісні божевільного муедзина», надала таблиці з вимовою звуків польського алфавіту, що дуже допомагає вокалістам у вимові та подальшій інтерпретації. Така праця спонукає на популяризацію вивчення та виконання цього циклу серед музикантів.

Музика Шимановського займає почесне місце у світовій музиці серед творчої спадщини найвидатніших композиторів ХХ століття. Творча діяльність композитора створила новий виток розвитку польської музики. Нові напрями дослідження творчості та життя Кароля Шимановського продовжуються і сьогодні. Завдяки розгляду всіх вищезгаданих праць, в яких музикознавці розшифровують задуми композитора, описують його засоби музичного мовлення та становлення авторського стилю, створюється

підґрунтя до більш ретельного вивчення та аналізу камерно-вокальних циклів, у тому числі в аспекті прояву орієнталізму та вокальної інтерпретації.

2.2 Особливості музики Арабо-мусульманського культурного регіону

В мусульманських країнах поняття музики дещо різниться від європейського. Як свідчить ресурс [54], для позначення проявів музики в ісламі використовують поняття «сама», що може включати в собі як слухання співу, гри на музичних інструментах, розспівування віршів, так і може означати молитовний ритуал суфіїв з використанням музичних інструментів. Красота звуку, прикрашена орнаментикою, простежується в різного роду ритуалах: заклик до молитви (азан); читання Корану; ритуал згадки Аллаха. Читання Корану напам'ять може перетворюватись у концертний виступ і через сильне емоційне наповнення, і завдяки високому рівню музичної майстерності, бо читач імпровізує та додає до свого читання-наспіву велику кількість орнаментальних прикрас та різноманітних макамів. Використовуючи такі засоби, читають не тільки Коран, а й суфійську поезію. Такий ритуал читання поезії під музику має назву «каввалі». Ця традиція існує понад сім століть. Спочатку використовувалась у ритуальних цілях, під час радощів, свят. Жанр каввалі передбачає духовну поезію, зокрема, використовує поетичну мову суфійської газелі. Звичайні мотиви - любов до Божественної Коханої та супутня їй трансформація душі, прагнення до Абсолюту. Виконавці та глядачі входять у стан ваддж – особливий стан екстазу чи трансу, у якому вони відчувають присутність Божества.

Найважливіші характеристики музики мусульманського Сходу – це імпровізаційність, орнаментальність та екстатичні ритми, акцентовані ударними інструментами або хлопками у долоні. Але це ще не все: завдяки інтернет ресурсу [50], дослідили, що в арабській музиці своя ладова система, маками, які можуть складатися з трихордів, тетрахордів, пентахордів, котрі мають свій певний набір тонів, напівтонів, чверть тонів, і які називаються

аджни (або джинс), тобто. "рід". Варіюючись між собою, вони становлять різні сім'ї макамів. Так, маками, що починаються з аджни Баят, належать до сімейства Баят, навіть якщо вони потім модулюються в інші роди, змінюючи тетрахорд. Арабський Макам родич перського Дастгаха, про який пишуть Дж. Дюрінг та Ц. Мірабдолбагі [49], які об'єднуються одним словом - макамаат. Кожна гама макаму може бути побудована шляхом з'єднання двох або трьох фрагментів. Гама макамів зазвичай складаються з семи нот, які повторюються в октаві, хоча деякі гама макаму можуть виходити за межі 8 нот. Більш цього, кілька гам макаму не досягають октавного еквіваленту на восьмій ноті.

Через постійні інновації джинсів дуже важко назвати їх точне число. Виділяють 8 основних аджн, інтервальний склад яких не змінюється при транспонуванні і надають їм чіткий і відомий характер. Перехід із ноти мелодійного акценту (крім тоніки) з одного джину в інший джин або макам називають модуляцією.

Назва основного джинса	Відстань між звуками
Раст (пентахорд)	$1 - \frac{3}{4} - \frac{3}{4} - 1$
Баят (тетрахорд)	$\frac{3}{4} - \frac{3}{4} - 1$
Сіках (трихорд)	$\frac{3}{4} - 1$
Хиджаз (тетрахорд)	$\frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$
Саба (тетрахорд)	$\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$
Курд (тетрахорд)	$\frac{1}{2} - 1 - 1$
Нааванд (пентахорд)	$1 - \frac{1}{2} - 1 - 1$
Аджам (тетрахорд)	$1 - 1 - \frac{1}{2}$
Додаткові варіанти, які часто використовують	Відстань між звуками
Никриз (пентахорд)	$1 - \frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$
Нааванд мурасса (пентахорд)	$1 - \frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$
Атар курд (пентахорд)	$\frac{1}{2} - 1 - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$

Через сакральне значення слова вокальна музика, що поєднує в собі поезію та мелодію, займає центральне місце. А через це переважають саме вокальні форми. Характерні риси арабської вокальної музики: 1) одноголосний або унісонний спів; 2) вільний ритм та імпровізація як наслідок впливу поетичного тексту на музику; 3) орнаментальне

перетворення мелодійної основи; 4) в манері виконання широко використовується прийом глісандо; 5) супровід ударного чи струнного інструментів.

2.3 Аналіз поетичного тексту циклу «Любовні пісні Гафіза для голосу та фортепіано до парафраз арабських текстів Ганса Бетге» К. Шимановського

«Любовні пісні Гафіза» відкривають другий період творчості К. Шимановського. Це період захоплення композитора орієнталізмом та античністю. «Любовні пісні Гафіза» існують у двох версіях: ор. 24 (1911) для голосу з фортепіано на парафрази арабських текстів, виконаних Г. Бетге, який вміщає в собі 6 пісень; та ор. 26 (1914) для голосу з оркестром на парафрази арабських текстів, виконаних Г. Бетге, що налічує 8 пісень – 5 нових та 3 оркестрових варіанти (№1, 4, 5) з ор. 24.

Згідно зі словником [25], парафраз у літературі – це вираз, що представляє собою описову, поширену передачу сенсу іншого висловлювання. Інакше кажучи – розширений переказ. Таким чином, оригінальні вірші, написані у XIV столітті Гафізом Ширазі, були перекладені та перефразовані німецьким поетом, вченим та перекладачем Гансом Бетге (1876 – 1946), який є більш відомий своїми перекладами східних творів у прозі, а не у віршах. В свою чергу, польський переклад німецьких текстів виконав львівський поет та перекладач Станіслав Баронч (1864 – 1936). Отже, можна тільки уявити, наскільки вірші Гафіза через адаптацію до різних мов зазнали великих змін.

Як свідчать джерела [53; 21], Шамсіддін Мухаммад Гафіз Ширазі – перський поет XIV ст., твори якого перекладено майже на всі мови світу. Ще за життя він був шанованим, а його творчість вважається верхівкою перської поезії. Точної дати його народження немає – вважається, що він народився між 1317 та 1326 рр. Незважаючи на всесвітню відомість, достовірних відомостей про його життя дуже мало. Так, відомо, що у дитинстві він,

слухаючи декламації свого батька, вивчив напам'ять Коран, за що йому дали титул «гафіз», тобто хранитель Корану. Цей титул згодом він використовував як псевдонім. Поетичний талант виявився ще за часів навчання та зробив його відомим у всіх країнах Середньої Азії. Його збірка віршів «Діван» й тепер видається та користується великою популярністю. Але, не зважаючи на широку відомість, поет жив у постійній бідності та заробляв на життя своєю творчістю та толкуванням Корану.

Як свідчать джерела [53; 21], в першу чергу Гафіз Ширазі став популярний через надзвичайну майстерність складати газелі – ліричні вірші або навіть поеми, які складаються з 5 – 15 двовіршів, які мають назву «бейт». Кожен бейт закінчений сам по собі, але поєднаний з іншими двовіршами смислом або асоціацією. Друга частина в кожному бейті закінчується на одну і ту ж саму риму (монорима), утворюючи таку формулу твору: «АА – ВА – СА – DA...». Ліричний герой, від лица якого написана газель, протиставляється світу, Всевишньому, коханій людині, та прагне злитись з предметом бажання в одне, але здійснити це ніколи не вдається. В цій проблемі криється найвища напруга його поезії на психологічному, філософському та емоційному рівнях.

У творчості Гафіза переважають такі традиційні теми, як містичне просвітлення, похвала великих людей, скарги на крихкість і непізнаваність світу, та теми вина та любові. Його твори здійснили великий вплив на таких майстрів слова, як Й. В. Гете, А. А. Фет, О. С. Пушкін, А. Б. Міцкевич та на багатьох інших. Також багато іранських композиторів склали твори, побудовані на віршах Гафіза або на їх основі.

Як зазначено на сайті польської культури [56], К. Шимановський вперше натрапив на поезію Гафіза у перекладі Г. Бетге у 1911 році в Імператорській бібліотеці Відня. Ймовірно, що парафрази на тексти Гафіза полонили польського композитора своєю східною атмосферою, глибокою філософічністю, тонкою чуттєвістю та пристрасністю. Якщо брати до уваги те, що Гафіз Ширазі за життя не тяжів до створення циклів, що його вірші

публікуються як розрізнені, з яких зіставляються збірки різної тематики, стає ясно, що Шимановський обирає окремі вірші поета на основі однієї ідеї. Так К. Шимановський вирішує створити вокальний цикл, провідною ідеєю якого стає завдання показати Любов як почуття у його різних проявах та відтінках. Із текстом поезії та перекладом можна ознайомитися у додатках (Таблиця 1).

Перший вірш - «Побажання» - має мрійливий характер. Любов розкривається як почуття, яке надихає. За легкістю відчуття асоціюється із закоханістю. Ліричний герой фантазує, «приміряє» на себе та на свою кохану людину «парні» образи природи. Текст можна поділити на 4 частини-бейти, кожна з котрої починається з повторення однієї тієї ж фрази «Я би хотів, щоб я був...» та втілює різноманітні бажання героя. Рими в цих рядках не проглядається, але є закономірність: перша строчка кожної частини закінчується голосною «е», а друга – приголосною «т». Для передачі свого ставлення до коханої, як до чогось більш високого, вагомого, тендітного та важливішого, автор проводить такі метафоричні паралелі: я – озеро, а ти – сонце; я – джерело, а ти – квітка; я – колючка, а ти – троянда; я – зернятко, а ти – птах. В цьому вірші парні образи природи доповнюють один одного та взаємопов'язані між собою як частини одного цілого.

Другий вірш - «Єдині ліки» - протиставляється попередньому: тут Любов постає перед нами в іншому ракурсі – як захворювання. П'ять бейтів поступово розкривають основну думку: почуття для героя – «солodka отрута», від якої розвивається хвороба. Від ран у грудях, які нанесені невзаємним коханням, немає ліків. І навіть «найкращі з лікарів» безсилі перед цією недугою. Єдиний вихід для одужання розкривається в кінці тексту – це отримання взаємних почуттів від коханої.

Третій вірш має назву «Палаючі тюльпани». Мовою квітів червоні тюльпани позначають вираження істинного кохання. Ще з давніх-давен на Сході ці квіти використовували для потаємного виразу почуттів. «Полум'я червоних тюльпанів» – метафора пристрасної, щирої любові. Вона постає перед нами як «могутнє світло», «священне сяйво». Але ж як специфічно

герой визнає всю широту та нескінченість свого кохання: його почуття настільки сильні та могутні, що сяйво любові буде відчуватись навіть тоді, коли його не стане на цій землі. Вірш можна поділити на дві частини: в першій фантазування того, що після смерті на могилі героя виростуть тюльпани, в другій – пояснення цієї думки.

Четвертий вірш – «Танець» – контрастує всім іншим віршам, відібраним для вокального циклу. Відомо, що танець виник ще в первісному суспільстві, носив стихійно-загальний характер та в першу чергу виконувався при проведенні різноманітних ритуалів, ціль яких – спілкування з природою, з божествами. Також танець розглядається як невербальне спілкування з іншими людьми. У вірші зображується картина «божественного» танцю, в якому приймають участь всі, хто тільки може. Цей факт підкреслюється повторами у тексті. Все це дійство носить безладний характер, нагадуючи вакханалію: «хтось танцює в панчохах», хтось «лише у взутті», а хтось – голий. Серед маси людей, які веселяться, виділяється одна постать «найкрасивіша і найсміливіша» з всіх. Ймовірно, таким чином Любов порівнюється з танцем, який постає тут як стихійне явище, що керується інстинктами. Ця стихія пристрасті керує всіма, хто в неї потрапив. Вірш можна поділити на три частини, де третя повністю повторює першу, формуючи форму А – В – А.

У п'ятому вірші, який має назву «Закоханий вітер», автор наділяє природне явище рисами людини: вітер прийшов, вітер прошепотів, вітер п'яний і знавіснілий, найбільшій вітер. Герой нещасний у розлуці з коханою, мається в догадках, як у неї справи. І лише вітер жаліє його, приносить герою «поспільне повідомлення», яке неможливо розібрати, бо вітер і сам «сп'янів», втратив розум від краси «дорогої» серцю героя дівчини. Таким чином, вітер, який розділяє почуття героя, теж стає уособленням закоханої людини. Вітер – ще одна стихія, але вже природня, яка гармонійно співіснує з почуттями головного персонажу цього вірша. За змістом текст

ділиться на 3 частини: в першій герой жаліє себе, в другій його пожалів вітер, в третій частині висвітлюється єдність героя і вітру у почуттях.

«Сумна весна» – останній вірш, який входить в вокальний цикл. Якщо пов'язувати всі вірші в одну історію, то це – трагічна розв'язка. «З'явилася весна», все кругом радіє та всміхається. Але не наш герой, бо він зазнав величезне горе – кохана померла. Контрасти та порівняння в тексті підсилюють тугу та відчуття великої втрати: квіти, сміючись, підіймаються, а тебе міцно тримає земля у темряві; я буду плакати, як весняна хмара. Якщо в попередніх віршах природа та ліричний герой були в паралелі, в гармонії образів, то тут весняний розквіт природи, що символізує початок життя, протиставляється смерті коханої. Цей контраст квітучої природи та особистої трагедії героя заглиблює почуття скорботи та горя. Текст вірша за змістом поділяється на 3 частини, в кожній з якої 3 образи: перший – квітуча та всміхнена весна із квітами, йому контрастує другий – мертва кохана, яку «земля міцно тримає у своїй темряві», та останній образ – відчуття героя.

Проаналізувавши всі вірші, які обрав К. Шимановський для свого циклу, можна виявити такі відтінки любові: 1) любов, що надихає; 2) невзаємна любов, що приносить біль; 3) Сильне вічне кохання, якому навіть смерть не перешкода; 4) пристрась; 5) любовна туга; 6) сильна любов = сильний біль втрати.

Провідна тема східної поезії – прагнення героя «злитись в одне ціле» з предметом бажання, але неможливість цього – розкривається не тільки у кожному вірші, а й на рівні драматургії, яка вистроєна на лінії розвитку почуттів героя: закоханість – усвідомлення почуттів – усвідомлення сили кохання – захлинаюча пристрась – шалена туга від розлуки з коханою – сильна біль від втрати коханої. Ми бачимо, що композитор відібрав вірші так, щоб показати не статичність почуттів та емоцій ліричного героя, а їх розвиток, що дозволяє співчувати герою протягом всього циклу.

2.4 Музичний текст циклу «Любовні пісні Гафіза» К. Шимановського та його інтерпретація.

Текстами перських поетів надихалось чимало митців. Прикладом звернення до перських текстів у XIX столітті є цикл з 12 пісень А. Г. Рубінштейна «Перські пісні» ор. 34, написані на слова азербайджанського поета першої половини XIX століття Мірзі-Шафі Вазеха, який писав як азербайджанською, так і перською мовами. Еквірітмічний переклад пісень зробив П. І. Чайковський у 1869 році і вже через рік збірка була видана та набула популярності. Музика циклу Рубінштейна має оригінальний задумливо-світлий характер з відтінками томління та яскравим колоритом. Вокальний цикл високо відмітив Ф. Ліст та прорікав йому великий народний успіх.

Інший приклад звернення до перської поезії, а саме до Гафіза, - це «5 пісень після Гафіза» ор. 76 О. Т. Гречанінова у парафразах А. А. Фета. Текст останньої пісні цикла «О, якщо б озером був я нічним» представ перед нами варіантом перекладу газелі Гафіза. На той же вірш зробив парафразу і Г. Бетге, яка стала текстом першої пісні «Побажання» у циклі Шимановського «Любовні пісні Гафіза». У Гречанінова орієнталізм у піснях виявляється за допомогою пунктирного ритму та тріолей, півтонової інтонації, у розспівуванні одного складу на довгі пасажі та фіоритури, тобто стилістика твору намагається відтворити та передати східну окраску звичними для руської композиторської школи музичними засобами.

До віршів Гафіза продовжують звертатися і в наші часи: іранська художниця та перекладач із Глазго Джіла Пікок, зробила не тільки словесний переклад десяти газелей Гафіза, а ще й візуальний. Це означає, що вона створила зображення провідних образів із поезії, використовуючи давньоперську фігурну каліграфію для відтворення своїх картин. Таким чином за допомогою синтезу між словесним та візуальним мистецтвом Джіла Пікок дала новий поштовх до зацікавлення східним мистецтвом. Книга вийшла у друк у 2006 році. Задумом художниці захопилась сучасна

британська композиторка Саллі Біміш (Sally Beamish) [51], народжена у 1956 році, та вже через рік презентувала свій вокальний цикл «Чотири пісні з Гафізу для голосу з фортепіано» / «Four Songs from Hafez for voice and piano». Провідною ідеєю циклу є використання образу якоїсь тварини для опису розлуки з Коханою людиною та туги по ній.

Перейдемо до розгляду втілення віршів Гафіза в музичних мініатюрах К. Шимановського.

Відкриває цикл вокальний твір, який називається «Побажання» («Wünsche»), Andante dolcissimo, 4/4.

Пісня починається тональністю *h-moll* та закінчується у домінанті *Fis-dur*. Композитор використовує хроматичний акомпанемент, що не спиняється ані на мить. Це може трактуватися як бажання, що ніяк не може здійснитися, і тому ліричному герою доводиться перебувати у «солодкому передчутті». Чотири дистиха мають не схожий між собою музичний матеріал, який розгортається поступово. Першу строфу композитор виокремлює (3 такти), друга та третя строфи виступають як розвиток музичної думки (7 тактів), а останній дистих виступає своєрідною репрізою (теж 3 такти), але не повною, а тільки за фактурою. Тож романс має просту двочастинну форму з репрізою. За жанром пісня нагадує монолог-роздум. Характер ніжно-ліричний протягом всього твору. Легкий та грайливий настрій передається завдяки стакато в акомпанементі на початку кожної строфи, окрім 3, та відносно прозорій фактурі. Мелодія вокальної партії має хвилеподібний рух, вона гнучка та пластична, ще й достатньо широка: її діапазон - дуодецима. Вокальна мелодія та акомпанемент ніби доповнюють один одного, але достатньо самостійні. Взагалі виникає уявлення, що мелодія чітко слідує за мовними інтонаціями, бо вона має виключну декламаційну виразність. Композитор використовує силабічний принцип вокалізації, інколи підкреслюючи окремі склади або слова подовженими тривалостями («Ich wollt»/«я хотів би»; «morgenklarer See»/«ранковим чистим озером») чи виспівуванням на 2-3 ноти та навіть зміною розміру

(«umschimmert»/«переливається»). Слова «Sonne»/«сонце», «Blume»/«квітка», «und du»/«і ти», «Vogel»/«пташка» виділяються композитором завдяки їх найвищому положенню у вокальній мелодії. Через відсутність точних повторів, великої кількості півтонових інтонацій, вільному розгортанню музичного матеріалу, панує відчуття імпровізаційності, що дуже характерно для музики Сходу. Використовуючи ходи мелодії на зменшену квінту на слові «Busche»/«кущ», зменшену кварту у фразі «und du der Vogel»/«а ти птах», велику кількість ходів на збільшену секунду, та найголовніше - ходи мелодії, що споріднюють з елементами арабської музики – аджнами:

Tempo I. (*poco scherz.*)
mp
 Ich wollt, ich wär ein klei - nes korn im San - de
 Za - cza - ruj mnie w ziaren - ko po - sród pia - sku

відстань між звуками виділеного фрагменту можна порівняти з тетрахордом основного джинса арабської музики, що називається хиджаз ($\frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$);

mp (eilend)
 Vo - gel, der es schnell,
 platz - kiem co je tuż


звучання пентахорду відповідає джинсу накріз ($1 - \frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$). Розширюючи тональність таким чином, композитор намагається передати східні засоби музичного творення через призму європейської ладової організації.

Вокальні складнощі та задачі, які постають перед виконавцем, дуже різноманітні. Мелодія достатньо складна, насичена великою кількістю півтонових інтонацій, несподіваних напрямів мелодії та її незвичного звучання. Практично вся мелодія пісні йде поступово, але іноді зустрічаються інтервальні стрибки, які потребують активної праці від виконавця. Це вимагає від голосу співака гнучкості та інтонаційної точності, а також точності у ритмі. Ще одна складність полягає у специфічній гармонії: фортепіанна партія майже не підтримує вокальну. Звісно, дикції теж треба відвести особливу увагу, зокрема на коротких тривалостях нот.

Любовну натхненність та поступовість розкриття закоханості дуже гарно розкриває фортепіанна партія. Ліричний образ допомагає намалювати гнучка динаміка, яка поступово наростає від *pp* на початку до *forte* у кульмінації на словах «а ти - трояндою, яка переливається червоним навколо нього»/«und du die Rose, die ihn rot umschimmert». Ідею роздуму та мріяння К. Шимановський втілює за допомогою хвилеподібних мелодій та динаміки: так думки, мов хвилі, накочуються та відходять. Кожна строфа починається з *piano*, ніби бажання щойно зародилося у героя в голові та потрохи розвивається, набираючи сміливість. Дуже цікаво композитор наприкінці пісні вирішив виділити в музиці образ пташки, яка клює зернятко швидко: це втілюється за допомогою *marcato*, *staccatissimo*, пауз між звучанням вокальної партії та партії фортепіано, а також форшлагів в останніх акордах фортепіано.

Друга пісня має назву «Єдині ліки» («Die einzige Arznei»), Non troppo allegro. Passionato, 4/8.

Основна тональність цієї мініатюри – *h-moll*. Нагадує драматичний монолог. Форма поєднує в собі строфічність та контрастну безрепризну двочастинність. Діапазон вокальної партії складає терцдецима. Це обумовлено більш широким емоційним відчуттям. Композитор поділив цю пісню на 2 частини: в першій (a+b) він емоційно та пристрасно увіряє нас, що він знає про те, що незліченно хворий, що не має а ні ліків, а ні лікарів, які зможуть його вилікувати. Емоційне забарвлення поетичних строк першої частини посилюється завдяки музичному матеріалу.

Перша частина вміщає в собі 3 строфи вірша. Першій строфі передують маленький вступ, який вводить нас у стан страждання. Ритм  що демонструється у вступі та зустрічається протягом всього романсу, вкупі з повторюваною півтоною інтонацією вводить нас в стан зажуреного зітхання, ілюструє корчання від болісного відчуття нерозділеного кохання. Так вимальовується тема страждання. Пристрасні, розділені паузами, вигуки на *forte*, які від першого маркатованого звуку поступово спускаються вниз до

вимову «залиш мене!»/ «*doch laßt mich!*», виражають роздратування від усвідомлення власної недуги; друга строфа контрастна попередній в динаміці, в теситурному плані та в характері акомпанементу, немов герой вже змирився із наявністю у нього невиліковної хвороби; третя строфа починається на *mp* та поступово виходить на гучну динамічну кульмінацію на *ff* на словах «в моїх грудях»/«*in meiner Brust*». Низхідний рух мелодії на словах «ці рани»/«*diese Wunden*» за інтервалікою між звуками $\frac{1}{2}$ - $1 \frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ подібний до тетрахорду хиджазу.


Друга частина пісні (c+b1) «*meno mosso*», що складається з двох строф, не така бурхлива в емоційному плані, а навіть трохи сумна. В першій строфі пунктирний ритм із фортепіанної партії проникає у вокальну партію. Музичне оформлення підсилює сумний настрій поетичних строк, які стають навіть трохи важкими через панування інтонацій позіхання, негучної динаміки та викладання музичного матеріалу в середній та низькій теситурі. Ліричний герой знає, що його може зцілити, але він не знає, чи взаємне його почуття і від того тяжко сумує. Тут можна виділити ще одну кульмінацію, яка виникає за смислом - драматургічну. Вона підкреслюється зміною розміру, гучною динамікою, високою теситурою.

Щільна фактура в акомпанементі протягом всього твору передає насичений, яскравий емоційний стан, роблячи вокальну партію більш випуклою та проникливою. Перед виконавцем постає непроста задача тонко передати емоційний різнобарвний фон цієї пісні, чуйно виконуючи всі ритмічні, інтонаційні та динамічні тонкощі. Широкі стрибки в обох кульмінаціях потребують чіткості та загальної напруги. Цим стрибкам допомагає щільний акомпанемент, який готує кульмінації. Особливу увагу треба приділити фінальній ноті, що звучить в дуже низькому регістрі та потребує не менш великої концентрації на її виконанні, аніж в моменти кульмінацій.

Третя пісня циклу називається «Палаючі тюльпани» («Die brennenden Tulpen»), Lento. Molto affetuoso ed espressivo, 6/8.


Ця вокальна мініатюра подібна до елегії, в якій ліричний герой розмірковує, що буде, коли він вже буде неживим. Якщо пов'язувати цю пісню з попередньою, то можна зробити здогадку, що герой може вмерти через нерозділене кохання. Композитор дуже гарно передає емоційний стан музичними засобами. На відміну від вірша, на слова якого написана ця частина камерно-вокального циклу, настрої пісні більш похмурий і заглиблений, хоч і обрана тональність *Es-dur*. Музика слідує за словом та набуває строфічної форми. Головна тема цього музичного матеріалу – тема смерті. Повільний темп, акордово-фігураційна фактура, переважання тихої динаміки, невисокої теситури та півтонової інтонації, занурюють нас у цей меланхолійний роздум. Слова «з моєї могили»/«aus meinem Grabe» особливо виділяються на початку твору та підкреслюються композитором за допомогою використання звуків пентахорду Накріз (1 - ½ - 1 ½ - ½). Також рух мелодії на словах «але, чудово»/«sondern, Herliche» нагадує звучання по звукам джінса саба (½ - 1 - ½). Повторення слова «розгляньте»/«bedenke» композитор виділяє за допомогою тритону – зменшеної квінти, а думку про смерть «в смерті все ще»/«Tote noch» підкреслює звучанням по звукам зменшеного тризвуку. Ковзання по півтонах, що нагадує зітхання, плач та підсилює відчуття страждання, майже завжди виділено музичною артикуляцією *tenuto*.

Третю пісню можна вважати ліричним центром циклу. Форма наскрізна строфічна. Вокальна мелодія, в якій переважає спадний рух, дуже співоча, плавна, протяжна. Її діапазон – ундецима. Спадні інтонації зітхання, монологічність – це відмінні риси елегії. На словах «священне сяйво любові»/«dir geweihte Liebesgluten» виростає гучна кульмінація пісні, як кульмінація монологу про широту своїх почуттів. Після неї знов повертається динаміка на *p*.

Партія фортепіано повністю підтримує вокальну партію, має акордову фактуру, серед якої виділяється постійно повторювана ритмічна формула , яка додає відтінок тяжких переживань та думок. Гармонійно доповнюючи вокальну мелодію, вона допомагає відтворити елегійний настрій та відчуття розпачу.

Перед виконавцем постають такі вокальні труднощі, як розподіл дихання на широкі вокальні фрази, чітка дикція на тихій динаміці, утримання високої позиції при спадному русі мелодії. Ретельно досліджуючи вокальну партію, було виявлено деяку формулу або посилення, яке композитор залишив за допомогою артикуляційного знаку *tenuto* на словах «червоні тюльпани»/«rote Tuplen», «не дивуйтеся»/«Staune nicht», «чудово»/«Herliche», «священне»/«dir geweihte», «за життя»/«in dem Lebenden», «що в смерті»/«da der Tote», «все ще світиться»/«noch so glüht». Якщо зібрати до купи всі акцентовані слова, перед нами постає основна тема думок ліричного героя. Думки про життя та смерть – характерний показник елегії. Перед виконавцем постає надзавдання: зачарувати слухача своїм виконанням, щоб перевести слухача із стану спостереження до стану перейняття на себе почуттів ліричного героя.

Четвертий номер циклу має назву «Танок» («Tanz»). Allegretto, poco scherzando, 3/8

Ця пісня складає контраст усім оточуючим її. Для того, щоб ввести нас у ритм танцю, композитор у вступі в партії фортепіано викладає нам ритмоформулу , яка пронизує всю пісню. При цьому у фортепіанному вступі навмисно підкреслена перша доля за допомогою форшлагу, подовження тривалості ноти та акордовими арпеджіато *sforzando*. Ця ритмоформула дуже нагадує ритми арабської перкусії, завдання якої – поєднання сердечних ритмів слухачів з єдиним ритмом танцю, введення в особливий стан. П. І. Чайковський також використовує цей ритм остинато, коли зображав східний танець в балеті «Лускунчик» - танець «Кава» або «Арабський танець».

Тональність пісні – *A-dur*. Дотримуючись логічно-сміслових виявлень форми А - В – А в поетичному тексті, композитор вирішив обрати для цього твору просту тричастинну форму. Але крайні частини подібні лише за характером музики, та наявністю остинатного басу на звук «а».

Як зазначалось вище, пісня має невеличкий вступ, який налаштовує нас на танець. У першій частині мелодія має спадний рух, викладена переважно четвертними тривалостями, має тиху динаміку. На фразі «Танець божественний!» / «Göttlich ist Tanz!» мелодія рухається звуками пентатоніки, фортепіанний супровід перекликається з вокальною мелодією, ніби виконавця захлиснув танцювальний вихор.


Середня частина ділиться на два речення, різних за характером руху мелодії та за змістом. У фортепіанному програванні довжиною в три такти, який обрамлює середню частину, у верхньому голосі демонструється ломаний мотив по звукам тетраорду саба ($\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$). Мелодія першого речення «Хтось танцює»/«Manche tanzen» прагне догори, рух якої (до стрибка на квінту до f^2) співзвучний із пентахордом нааванд мурасса, який будується за принципом 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$. Висхідний рух мелодії на словах «хтось голий»/«manche nackt» будується за принципом 1 - $\frac{1}{2}$ - 1 $\frac{1}{2}$, що відповідає джінсу накріз. Мелодія другого речення має хвилеподібний рух. Спонукальні слова «Вгору!»/«Hoch!» виділені в музиці паузами. Саме в другому реченні середньої частини виявляється кульмінація всього твору, досягаючи найвищої точки вокального діапазону. Середня частина зберігає ритмічний малюнок у басі, але функції його різні.

В останній третій частині вокальна мелодія переймає рух вгору мелодії першого розділу середньої частини, але зберігає ритмічний малюнок першої частини. Тут повертається *basso ostinato* на звук «а». Коли вокальна мелодія закінчує свою розповідь, в партії фортепіано ще деякий час зберігається пульсація ритму, прикрашена відголосками намальованої картини свята, що

звучить на звуки джинсу саба. Так композитор показує віддалення від місця подій. Динаміка поступово стихає та розчиняється у просторі на *pppp*.

Діапазон вокальної мелодії складає ундециму. Завдяки ритмоформулі у партії фортепіано, наведеній вище, танцювальний характер відчувається більш сильно. Образ, що закладений у поезії, композитор трішки полегшує: якщо б не було постійної ритмічної пульсації у акомпанементі, назва твору себе б не виправдала. Тому, роль фортепіанної партії тут дуже велика: вона вводить нас в настрій та характер танцю. Вокаліст повинен чуйно слідкувати за вокальною позицією, чистим інтонуванням, гарною вимовою поетичного слова, чітким виконанням всіх динамічних відтінків. Не зважаючи на більш плавний ритмічний візерунок мелодії, вокалісту треба завжди відчувати базову пульсацію мініатюри. Тому можна зробити висновок, що в цій мініатюрі вокальна лінія має другорядне значення протягом всього твору.

П'ята пісня називається «Закоханий вітер» («Der verliebte Ostwind»), Non troppo allegro. Con passione, 3/4, *f-moll*

Романс має куплетну форму (аба1b1), вільне гармонійне розгортання. Експозиція (а) займає 8 тактів та поєднує в собі 2 контрастні за характером фрази (3 т. + 5 т.). Бурхливі нисхідні емоційно напружені пасажі у фортепіано в першій фразі малюють перед нами неприборкану стихію вітру. Ці пасажі дуже нагадують революційний етюд Ф. Шопена. Серед цих пасажів виділяється пунктирний ритм , який повторюється і у вокальному рядку на словах «Нещасний я!»/«Ich Unglückseliger!». Композитор підкреслює значення цієї фрази зміною розміру 2/4 та динамікою на *f*. Стан природного явища, який малює фортепіанна партія, відображає внутрішній світ героя, його душевні переживання. Низхідні пасажі у фортепіано характеризують прояв любовної туги через розлучення, тяжкі роздуми від незнання про життя коханої, неможливість наявності думок про «високе» через земні бажання.

Першій фразі протиставляється друга «Хто повідомить мені...»/«Wer gibt mir...», протяжна та ніжна, яка позначена *Poco meno. Dolciss.* Тут

повертається початковий розмір, використовується динаміка на *p*. Вся фраза прагне до слова «Кохана»/«Liebsten», що розспівується на 2 такти.

Наступна частина романсу (b) налічує в собі 6 тактів. Виділяється зміною фактури акомпанементу - низхідні арпеджіо в поєднанні з дублюванням вокальної мелодії в октавному подвоєнні. Ця зміна фактури відбувається на слові «прошепотів»/«raunte», а позначка *Agitato* відображає схвильоване очікування вістки. Також частина (b) відрізняється за характером руху вокальної мелодії: якщо в крайніх частинах він переважно висхідний, то тут він має поступовий хвилеподібний рух.

Змінена реприза (a1) повертає пунктирний ритм, динаміку та пристрасність першої фрази першої частини на словах «я не міг його зрозуміти»/«daß ich ihn nicht verstand!». А за ним знов ліричне протиставлення *Poco meno. Dolciss.*: композитор підкреслює повторенням фразу «як я добре знаю»/«Ich weiß es wohl», а слова «найбідніший»/«Ärmste» та «краса»/«Schönheit» широким розспівуванням.

Найвища точка всього твору «g2» «кохана»/«Liebsten» переростає у динамічну кульмінацію на слові «краса»/«Schönheit». Акомпанемент з низхідними та висхідними гамами, що нагадує звучання арфи, сповільнюючись та стихаючи закінчується на октавному звучанні «d» на *ppp*.

Діапазон вокальної мелодії - децима. Фрази широкого дихання, просвітлено-ліричні за характером, чергуються з контрастними фразами, в яких переважають восьмі тривалості. Особливу увагу треба приділити вокальній інтонації у розділі (a1) на словах «що він сам»/«Er selber ist der», бо мелодія йде догори по інтервалам ч4-зб.2-в.2-м.2 без супроводу фортепіано. Саме тому цей мотив потребує особливої уваги до чистого інтонування. Цей номер виконує роль драматичної кульмінації всього циклу.

Завершує цикл пісня під назвою «Сумна весна» («Traurigen Frühling»), *Andante dolcissimo e molto espressivo, 3/4, D-dur.*

Романс поєднує в собі всі основні теми циклу – любов, тугу, образи природи, страждання та смерть. Це трагічний фінал всього циклу, в якому

стає ясно, що кохана мертва. Образи природи приходять у дисонанс з емоційно-психологічним станом героя.

Короткий вступ (3 такти) малює нам образ ранньої весни. На фоні розміреного баса з октавним подвоєнням розгортається ламана мелодія фортепіано. Перша строфа вміщає в себе 3 строки. Мелодія вокальної партії починається з висхідної великої сексти, що часто використовується в романсах для малювання ліричного образу. Слово «з'явилася»/«*erschienen*» підкреслено спадним рухом на зменшену квінту, що вказує на дисонанс природи та відчуття героя.

Друга строфа контрастує з оточуючими її за змістом, довжиною (вміщає 2 строки) і характером. Вокальна мелодія на словах «Але де ти?»/«*Doch wo bleibst du?*» починається з тритону – зменшеної квінти, а фортепіанна партія набуває більш темного, похмурого окрасу. Підкреслюючи текст «Земля міцно тримає тебе у своїй темряві»/«*Die Erde hält dich fest in ihrem Dunkel*», фортепіанний акомпанемент зображає глибину та темряву могили за допомогою звучання у низькій теситурі низхідних октав та акордів із великої кількістю хроматики.

Третя строфа теж три строкова. Вона повертає ліричний настрій, образи природи та більш прозору фактуру у фортепіано. На останніх словах романсу «Весни найпрекрасніша квітка»/«*Lenzes schönste Blüme!*» повертається початковий темп разом з ламаною мелодією у фортепіано. Закінчується вокальна мелодія на шостій ступені як символ очікування, незавершеності.

Діапазон мелодії, яка має хвилеподібний рух, складає нону. Тут вже немає особливо високих нот, бо ліричний герой вже примирився зі смертю своєї дорогої людини, та в нього зостався тільки сум. В цьому романсі треба приділити увагу чистоті інтонації на висхідних та низхідних зменшених квінтах. Скачок догори на велику сексту на початку твору може викликати труднощі у виконавця особливо через помітку вказаного характеру виконання «*dolce*» та динамічному нюансу *p*. На початку другої строфи особливу увагу привертає виконання висхідного тритону через складну

гармонію та виразність нюансу *pp*. Фортепіанна партія весь час підтримує та доповнює вокальну лінію, відображаючи складний емоційний стан героя. Особливо це виявлено завдяки поліритмії у фортепіано на словах «Я буду плакати, як весняна хмара, може, тоді ти піднімешся із своїх глибин»/«Ich werde weinen gleich der Frühlingswolke, vielleicht daß du dann doch aus deiner Tiefe emporsteigst». Це місце потребує особливої уваги вокаліста для чіткого виконання всіх метро-ритмічних складнощей.

Мініатюра закінчується двотактною постлюдією у фортепіано, мелодія якої поступово по хроматизмам спускається вниз, уповільнюючись та стихаючи на *ppp*. Завершується романс акордом у *D-dur* – як символ спогад про світлі почуття до коханої, або ж символ прояву життя після смерті.

Висновки до Розділу 2

Перська поезія приваблює своєю багатозначністю трактування, великою кількістю символів та яскравістю образів, тому не дивно, що до неї звернувся К. Шимановський у пошуках нового для своєї творчості. Цикл є першим зразком звернення до Сходу у творчості композитора, тому прояви Орієнту в музиці циклу проявляються в таких рисах: використання вільного ритму та нестабільного метру під впливом поетичного тексту; ковзання по півтонових інтонаціях, що нагадує про прийом глісандо, який широко використовують у арабській вокальній музиці; часте використання збільшених та зменшених інтервалів, а в деяких місцях – ходів мелодії по тетракордам та пентакордам, співзвучним з арабськими аджнами; блукання серед тональностей та їх розширення, що дає відчуття імпровізаційності. Крім того, відчувається вплив творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Р. Вагнера: бурхливі спадні пасажі у п'ятій пісні нагадують пасажі революційного етюд Ф. Шопена; висока увага до слова, психологічні переживання героя, поєднання мелодії з декламаційністю, форма, що безперервно розвивається споріднюють з вокальною творчістю Р. Шумана; безперервний розвиток

музичної тканини, складність визначення основної тональності споріднюють мініатюри К. Шимановського з музикою Р. Вагнера.

Східні мотиви простежуються на рівні ідеї, образів естетики та філософських підтекстів. Можна провести паралель із арабською традицією читання-наспіву суфійської поезії, зокрема газелей Гафіза, під акомпанемент інструменту. Композитор обрав для свого циклу зображення відчуттів героя: любовне томління, неможливість бути одним цілим з Коханою, що в кінці розв'язується стражданням. Така тематика одна з провідних тем газелей. Як на рівні кожної мініатюри, так і в драматургічній лінії циклу простежується прагнення злитись з предметом своїх почуттів та безперспективність цього бажання. У цьому полягає трагічність історії героя.

Кожна пісня циклу малює проявлення різних відтінків любові. Музиці допомагає поетичне слово, від якого відштовхується композитор. Партія фортепіано виконує ілюструючу функцію, допомагає посилити образи та відчуття, розкриває підтексти, закладені в поезії. При цьому композитор робить вокальну та фортепіанну партії рівноправними. В першій пісні у партії фортепіано яскраво відображаються світлі образи природи, а любов тут малюється легким та окриляючим відчуттям за допомогою засобів музичної виразності *staccato* та артикуляційних акцентів. Не зважаючи на щільність фактури, композитор добивається прозорості та легкості звучання акомпанементу. В другій – хворобна дратливість та відчуття муки передаються за допомогою постійно повторюваної ритмоформули у фортепіано, яка заповнюється хроматизмами. Різкі співзвуччя створюють відчуття дискомфорту. В третій – повільний темп та переважаючі півтонові інтонації у верхньому голосу партії фортепіано нагадують стони та болісні, ниючі душевні переживання. Завдяки фактурі твору образ передається більш глибоко. В четвертій пісні роль акомпанементу трошки більшає, бо завдяки йому передається відчуття постійного руху у танцю. В п'ятій пісні фортепіано зображає стихію вітру та неспокійні відчуття у душі героя, тим самим підсилюючи вплив текстової інформації у вокальній партії. А в шостій

пісні – навпаки: прозорість та ніжність акомпанементу полегшує трагічність образів, думок та контрастів, закладених у поезії. Завдяки цьому малюється світла туга та надія на те, що кохана воскресне, коли прийде час.

Завдяки різному виявленню прояву любові, вистроювання це в драматургічну лінію, ми бачимо героя, емоційна сфера якого не статична, а розвивається. Через це сприймання історії циклу та проведення слухачем паралелей між собою та героєм допомагають більше співчувати.

Особливості виконання, нескладна орієнтально-музична орнаментика, цікавість композиторської думки всього циклу, та індивідуальне розкриття у кожній мініатюрі, можливість власної інтерпретації, контрастність мініатюр та гармоній циклу «Любовні пісні Гафіза» пропонує музикантам поринути до першої спроби нового творчого напрямку композитора, дослідити повноту музично-філософського розвитку митця, виявити погляди композитора, та, можливо, сучасників на нову орієнтальну тематику у європейській музиці, поширити свій виконавський спектр та популяризувати творчість композитора.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ Я. ІВАШКЕВИЧА В «ПІСНЯХ БОЖЕВІЛЬНОГО МУЕДЗИНА» К. ШИМАНОВСЬКОГО

Між написанням першого циклу на орієнтальну тематику «Любовні пісні Гафіза» та циклом «Пісні божевільного муедзина» стоїть 7 років безперервного розвитку творчості та поглядів композитора. За цей час К. Шимановський написав 17 опусів інструментальної та вокальної музики. На шляху до написання циклу про муедзина композитор написав 3 вокальні цикли на різну тематику, в яких продовжував відточувати свою майстерність. І в 1918 році він пише цикл, який є новаторський у своєму задумі: ще ніхто і ніколи не робив муедзина головним героєм свого твору та не демонстрував релігію ісламу, мусульманську культуру так яскраво та детально.

3.1 Аналіз поетичного тексту циклу «Пісні божевільного муедзина»

Через подорож разом з близьким другом та меценатом Штефаном Шпієсом до Сицилії та Північної Африки, до якої входили Алжир, Біскра та Туніс, почалося найбільш гаряче захоплення східною екзотикою та мусульманською культурою. Штефан Шпієс нотував свої спогади про подорож та відмічав, що вони часто слухали пісні муедзинів у Тунісі, а «свято Рамадана, яке відзначало в Біскра плем'я Кабил, справило на нас велике враження.»

Зі словника ісламізмів [35] відомо, що муедзин/مؤذن (читається як «муаззін») в ісламському культі – це вісник, який у певні години п'ять разів на день закликає мусульман молитися. Цей молитовний ритуал називають «азан»/أذان або «ніда»/نداء. Дієслово «азана» з арабської мови перекладається як «кричати на публіці». Це покликання до молитви виникло аналогічно дзвонам в християнстві та звучанням сурми в іудаїзмі. Споконвіку муедзин закликав людей до молитви на вулицях, через деякий час вони почали

використовувати найвищу точку в місті, а ще пізніше – мінарет. Муедзином може бути дорослий чоловік з приємним та потужним голосом. Він повинен мати хорошу репутацію, бути у стані ритуальної чистоти для того, щоб імам (духовний наставник та голова мусульманської громади) ствердив його на цю посаду.

На сайті, присвяченому польській культурі, у статті про Кароля Шимановського знаходимо таке твердження: «Також інші композитори, такі як угорський композитор Бела Барток, захоплений етномузикологією, поєднували західну музику зі скарбами Середнього і Далекого Сходу. На відміну від них, Шимановський не цитував східну музику. Він не був зачарований музичною етнографією. У своїй роботі він подорожував по своєму “уявному Сходу”» [55].

Надихнувшись арабськими наспівами та співами муедзинів, Шимановський вирішає написати вокальний цикл на слова свого троюрідного брата та письменника Ярослава Івашкевича. Оскільки вони були родичами, то мали вплив один на одного, часто захоплювались однаковими ідеями, у тому числі і східними темами.

Ярослав Івашкевич – видатний польський літературний діяч, поет, перекладач, критик та музикознавець, народився в Україні. Навчався на юридичному факультеті Київського університету та у консерваторії. Він мав би теж стати композитором, але К. Шимановський його відмовив. Якби не вмовляння К. Шимановського, який проникливіше всіх оцінив його літературний таланти, і не подальше незабаром визнання, яким був зустрінутий поетичний дебют Івашкевича, вибір письменницької діяльності був би пов'язаний для нього з великими сумнівами.

Під час зустрічі з Шимановським, метою якої було обговорення лібрето нової опери «Король Рогер», Івашкевич показав композиторові ескізи пісень муедзина, що одразу привернуло увагу К. Шимановського. Як зазначає у своїй статті Д.Полячок [26], первинний текст майбутнього циклу пройшов чимало змін: в послідовності віршів, статі об'єкта кохання (у Івашкевича в

літературному тексті муедзин звертається до коханого), поетичних зворотах і навіть у заголовку (первісна назва – «Пристрасний муедзин»).

Сам текст майбутнього циклу важко назвати віршами: традиційна рима та рівномірний розподіл на строфи відсутні, що дає почуття того, що текст написано ніби вільним стилем чи зовсім прозою.

Процес написання циклу йшов дуже швидко: вже 15 листопада 1918 року він був готовий, хоча початок роботи припадає на кінець жовтня цього ж року. Цей факт свідчить про глибоке захоплення композитором даною темою. Вклавши все своє натхнення у цю працю, Шимановський створив таку перлину, що стала вершиною всієї камерно-вокальної творчості композитора.

Що стосується літературного тексту, то відомо, що письменник ніколи не видавав його окремо. Тому ці вірші про закоханого, пристрасного та водночас бідолашного муедзина зустрічаємо тільки разом з музикою.

Існують переклади тексту французькою та німецькою мовами. Французькою мовою переклад циклу зробила сестра композитора, оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано), Станіслава Корвін-Шимановська. А німецькою – видатний перекладач, письменник та лібретист Рудольф Штефан Хоффманн, який співпрацював з такими композиторами, як Леош Яначек, Бела Барток, Ігор Стравінський, Луїс Грюнберг, Етель Сміт, Даріус Мійо, Золтан Кодай та Пауль фон Кленау.

Польське слово «szalony» в перекладі українською звучить як шалений, божевільний. Сама назва наштовхує на фантазії. Чому він такий, дізнатися через назву циклу неможливо, тож вся суть розкривається у процесі розгортання історії. Як і належить, азан або заклик до молитви відбувається п'ять разів за день (про це вказано також у другій пісні циклу). Але в циклі фіксуються у часі тільки 3 заклики: у третій пісні – ранок, в четвертій - опівдні, у п'ятій – глибокий вечір, «коли місто спить». Можна зазначити, що відображений в змісті рух природного циклу від зорі до ночі,

це символ життєвого шляху людини в цілому та розвиток емоцій та почуттів головного героя.

Протягом циклу емоції, думки та почуття муедзина трансформуються, тому божевільним його можна назвати через різні обставини: через палке кохання, яке лишає розуму – «якби в мене не було тебе, був би я божевільним муедзином?»/«czyż nie mając ciebie byłbym szalonym muezinem?»; через те, що кохану людину він ставить на один рівень із Богом - «О, кохана моя! Аллах Бісмілла, Аллах!»/«O, ukochana ma! Allah Bismillah, Allah!» - і вже не ясно, до кого він звертається, коли закликає до молитви. Свої релігійні обов'язки він переплітає із своїми потайними бажаннями та пристрастю: «Мій щоденний заклик творить диво твоєї нагоди»/«Wezwanie moje codzien' sprawia cud twej nagości», що ніяким чином не дозволяється і вважається релігійною нечистотою. Та ще одна причина вважати муедзина божевільним – втрата розуму від горя.

В перекладах назви циклу іншими мовами цей потрібний сенс слова «божевільний» втрачається, та назва набуває більш романтичний ухил, що виказує більш однобічне розуміння ідеї циклу: у німецькому перекладі опора більше на факти закоханості «Lieder des verliebten Muezzins»/«Пісні закоханого муедзина», а у французькому перекладі назва виражає найвищий спектр почуття «Le Muézin passioné»/«Пристрасний муедзин».

Цикл має присвячення - Лорду Алінгтону (Нейпір Джордж Генрі Стурт, третій барон Алінгтон) – британському перу та другу композитора. Із текстом поезії та перекладом можна ознайомитися у додатках (Таблиця 2).

Вигук «Allah Akbar»/«Аллах найвеличніший», з якого починається текст першої пісні, виконує роль зачину та кінцівки, обрамлюючи основний текст. Цей вираз хвали має назву Такбір/تَكْبِير та використовують його як знак радості. За ритуальною традицією з нього починається азан. Основна частина тексту складає неримовані 4 рядки, з яких тільки перший стверджуючий, а інші – риторичні запитання. Повторення сполучника бо/bo та частки би/byt розкривають нам роздуми муедзина: «чи був би я

божевільним, якщо б тебе не було?», «чи зміг би я надсилати голос в небо у славу Аллаха, якщо б тебе не було?». Як було сказано вище, рядки «якби в мене не було тебе, був би я божевільним муедзином?»/«czyż nie mając siebie byłbym szalonym muezinem?» виражають найвищу міру закоханості головного героя: лише в тексті першої пісні герой називає себе «божевільним»/«szalonym». Кохану він сприймає як дар від Бога та ще одну причину щоб хвалити Його. І в цьому є для героя радість. Не зважаючи на те, що текст починається із звернення до Аллаха, все одно герой подумки розмовляє з коханою. З точки зору драматургії перша пісня виконує роль Вступу, своєрідна експозиція, яка налаштовує на історію муедзина.

Текст другої пісні починається із звернення до Коханої. В цій частині циклу зав'язується конфлікт - думки про неї поряд з думками про Бога: «О, кохана моя! Аллах Бісмільла, Аллах!»/«O, ukochana ma! Allah Bismillah, Allah!», ніби для муедзина кохана така ж божественна істота. Термін бісмільлях/لِلَّهِ سَمًّا означає «в ім'я Бога» та використовується у молитві перед початком будь-якої важливої справи. «Аллах Бісмільла» повторюється тричі протягом цього тексту. Тож можна припустити, що герой молиться перед тим, як почати виконувати свої обов'язки муедзина. Та протягом молитви ні на мить не випускає з голови думки про кохану: «Do siebie modli się mój głos рієсіогако»/«мій голос молиться до тебе (звернення до Бога) п'ять разів» на день, бо він знає, що Вона завжди чекає на його заклик. Через це бачимо ще один конфлікт: муедзин посилає свій голос у небо, але вже не для зв'язку з Богом, а для того, щоб Вона його почула.

Текст третьої пісні містить в собі лише 4 рядки та описує самі обставини першого заклику муедзина. Вперше вказується час події: перед нами дуже поетично малюється місто раннім ранком, для цього автор тексту використовує метафору: «Ледь блиск сонця золотить дахи веж»/«Ledwie blask słońca złoci dachy wież». Конфлікт, який показано у другій пісні, набуває розвитку: муедзин вже відверто посилає свій голос не Богу (звертання до Аллаха з'являється лише в самому кінці), а коханій. Повтори в

тексті «Прокинься, прокинься»/«Zbudź się, zbudź» свідчать про палке бажання того, щоб кохана прокинулася та послала йому свою «першу посмішку»/«pierwszy uśmiech».

Текст четвертої пісні можна розділити на 2 частини за змістом. Перша містить 2 строки та дає невеликий опис місцевості, погодних умов та часу - своєрідний міський пейзаж: «Опівдні місто біле від спеки, басейни блищать вологістю зелені»/«W południe miasto białe od gorąca, baseny pływają wilgotną zielenią». Друга частина теж має 2 строки, тематика яких – особисті мотиви і фантазії головного героя. Строчка «щоб ти могла зняти кольоровий одяг у ванній»/«byś do kąpieli zdziała szaty barwne» нашоєхує нас на думки про тахарат/طهارة, що з арабської перекладається як очищення, обмивання. У ісламі дуже важливо для здійснення молитви бути чистим і душею (внутрішній тахарат), і тілом (зовнішній тахарат). Чистота тіла та одягу є однією з найважливіших умов мусульманського богослужіння. «Мій щоденний заклик творить диво, диво твоєї нагоди!»/ «Wezwanie moje codzien' sprawia cud,cud twej nagości!» - герой або ж фантазує, або ж бачить все зі свого мінарету і таким чином сам доводить себе до нечистих вчинків та думок. Тож, ми бачимо, що у тексті четвертої пісні конфлікт досягає свого апогею, виявляються плотські мотиви у думках муедзина. З точки зору драматургії – це кульмінація, що розкриває всю гостроту конфлікту.

Текст п'ятої пісні вводить нас у глибокий вечір: «В ту годину, коли місто спить»/«O tej godzinie, w której miasto śpi». Це останній заклик муедзина за цей день. У тексті разом з поєднанням слів «спить»/«śpi» та «втомлена сном»/«utulona snem» з'являються виголоси «o olali!», які можна сприйняти як українське «ой люлі-люлі» у колискових. Ці виголоси зустрічаються лише у крайніх частинах тексту. В першій частині муедзин будить всіх «славити Аллаха». В середній частині більше конкретики: пробуджує і купця, що рахує своє багатство, і жінку, що чекає юнака. В третій частині відбувається змістовий контраст: тільки кохана нехай спить, як згорнута квітка лотосу. У різних культурах лотос символізує собою

чистоту, а в Корані назва рослини лотос є символом ще непізнаного звичайною людиною блага. Також у Корані згадується лотосове дерево, що знаходиться на сьомому небі біля престолу Аллаха. Через цей факт і те, що муедзин проводить паралелі між Коханою та лотосом, можна розкрити натяк, закладений у символах: Кохана вже відправилась у інший світ до Бога та вже не може вставати до молитви.

Остання, шоста пісня є трагічною розв'язкою історії: кохана померла і муедзин дає своїм переживанням вийти з експресією. Текст починається з виголосів болю і розпачу «о olio». Між двома такими виголосами є роз'яснення: «Відійшла в західну пустелю!» /«Odeszłaś w pustynię zachodnią!». Напрямок на захід – це символ смерті, а пустеля (місце, де нема нічого живого) – це потойбічний світ. Строчка «Твоє біле тіло вже о цій годині не знає крапель срібної води»/ «O tej godzinie już tve białe ciało niezna kropek srebrnych wód», в якій «срібна вода» є символом життя, показує нам, що тіло коханої вже в цю годину лишилося життєвої енергії. Жінку поховали, і тепер замість «солодкої води кохання»/«wody słodkiej kochania», яка живила серце героя, посуха, як у пустелі. Таким чином, муедзина можна назвати божевільним від розпачу та горя.

3.2 Музичний текст циклу «Пісні божевільного муедзина» К. Шимановського та його інтерпретація

Перша пісня «Аллах, Аллах, Акбар, Аллах», Moderato assai, 4/4 – найліричніший розділ всього циклу. Він грає роль введення в історію, в саму атмосферу циклу, та демонструє зародження конфлікту: якщо б не було коханої, муедзин би не хвалив Бога. Пісня умовно має просту тричастинну форму, в котрій крайні частини – це заклики до Аллаха, а середня частина – розповідь, яка виділяється темповою позначкою *pìu tranquillo*. Тональний центр – звук «е».

Маленький вступ фортепіано, в якому звучить на три піано повторюваний звук «е», підкреслений октавним форшлагом, передає трепет

душі муедзина перед Богом. Цей номер розкриває настрої, які відчуває та зберігає душа.

Вокальна мелодія, що починається у другому такті закликком до Аллаху, відразу переносить нас своїм секундовим звучанням та фіоритурою у світ муедзина. Композитор за допомогою кружлянь мелодії по звукам, відстань між якими становить $\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$, що дорівнює звучанню тетракорду саба, малює мелодику співу муедзина під час азану. В мусульманській культурі є такий звичай: читання віршів чи Корану розспівуючи та добавляючи велику кількість орнаментики. Це дуже виразно відображається у музичному матеріалі першої пісні. Протягом пісні вигуки до Бога, образ Аллаха передається за допомогою цих кружлянь, а все, що відноситься до земного, виражено більш простим ритмом. Так, протиставляється образ Бога та Коханої підкресленням слів «створив тебе» / «*ciebie stworzył*» у музичному тексті за допомогою *tenuto* та *ritardando*, а також позначками // для розділення думок про них.

Середня частина позначається *più tranquillo*. Тут йде розповідь про особисті роздуми муедзина. Завдяки цій позначці ми розуміємо, що головний герой смиренно ставиться до всього, що посилає Аллах. Однак при цьому мелодія на словах «божевільним муедзином»/«*szalonym muezinem*» рухається звуками розгорнутого мінорного сектакорду, що виражає співчуття до самого себе. Слово «муедзином»/«*muezinem*» розспівується з використанням звуків джинсу накріз ($1 - \frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$).

Вокальна мелодія має хвилеподібний рух, прикрашена орнаментальними розспівами складів, її діапазон складає терцдециму та вимагає від голосу великої гнучкості. Партія фортепіано достатньо самостійна, майже не підтримує вокальну мелодію, але інколи надає опорний звук, від якого відштовхується вокальна партія. Спостерігається часта зміна розмірів 4/4, 5/4, 3/4, 2/4. Музичний матеріал викладається якомога тихою динамікою, фактура сповнена великою кількістю підголосків. Загальний

музичний фон відтворює ауру перебування у трансі, глибокій ейфорії, відчутті легкості та ширяння – що є метою у арабському музикуванні.

Наступна пісня починається фразою «**О, моя кохана!**», Allegretto; *rosso agitato*, 3/8. Тональний центр складає «f» - «a». Являє собою контраст попередній пісні за темпом. Відчуття застиглості моменту з попереднього номера зникає. Хоч і немає позначки «танець», але загальний настрій, трьохдольний розмір та відчуття постійного руху завдяки кружлянням додає рис танцювальності. Пісня вміщає в собі 2 музичні теми в партії фортепіано, які чергуються між собою та звучать на фоні постійного остинато. Перша тема – енергійна, легка, танцювальна, рухома, орнаментована мелодія, яка постійно кружляє – ліричний образ коханої, схвильовані думки про неї. Друга тема – контрастна попередній, більш статична, дводольна, від верхнього звуку «e» постійно звучить спадна секунда, що нагадує щільне звучання дзвонів – з'являється при зверненні до Аллаха. Тут відбувається зміна образів, закладених у попередній пісні: земний образ Коханої наділений орнаментикою та кружлянням, які були притаманні образу Бога у першій пісні, а Божественний образ навпаки набуває статичності. Ці дві теми об'єднані постійним звучанням остинато в лівій руці фортепіанної партії, що дає відсилку до звучання ударного інструменту.

Протягом твору зустрічається багато авторських позначень стосовно темпів, виразності та техніки виконання. Музична драматургія цього номеру яскраво дає розуміння: навіть коли муедзин гукає до Бога, всі його думки займає кохана людина. Тому, в кінці цієї вокальної мініатюри, заклик до Аллаха у вокальній партії вже звучить на музичному матеріалі першої теми партії фортепіано та розчиняється десь у повітрі (помітка у нотах – *perdendosi*).

Третім номером стає пісня «**Ледве блиск сонця золотить дахи веж**» (*Moderato*). Фортепіанний вступ має композиторську помітку, яка передбачає імпровізаційність. На фоні трелей у нижньому регістрі широка мелодія рішуче спрямовується догори, як душевні поривання або ж поривання

сонячного проміння. Такі пориви щоразу повторюються, розширюючи свій діапазон. Тональний центр фортепіанного вступу визначається як «е». Широке використання трелей в цьому номері в партії фортепіано створює відчуття емоційної напруги від нездійснених бажань.

Вокальна мелодія повторює висхідні пориви, що демонструвалися у фортепіанній прелюдії. Тональний центр змінюється на «а». Тут композитор малює сцену, в котрій муедзин зізнається в тому, що кожний ранок він посилає свій поклик в першу чергу до своєї коханої, а вже тільки після цього до Аллаха. Кохана і Бог для муедзина знаходяться на одному рівні: про це свідчить однакова інтонаційно-ритмічна формула на словах «тобі»/«tobie» в зверненні до Аллаха та «люба»/«luba» в зверненні до Коханої.

The image shows two musical staves with lyrics in three languages: French, German, and English. The first staff is marked 'rit.' and the second 'ppp'. The lyrics are: French: 'to bien - ai mé - e!'; German: 'lieb - ai mé - e!'; English: 'to bie. te!'. The second staff has: French: 'lu - ba!'; German: 'lieb - te!'; English: 'ba! te!'.

На відміну від попередніх пісень, відкрите звертання до Бога з'являється тільки в кінці пісні. Відбувається розвиток конфлікту – молитва до коханої, яка сповнена чуттєвості та ніжності. Матеріал фортепіанного вступу повертається наприкінці вокальної думки та повертає тональний центр «е», використання якого споріднює цей номер з першою піснею.

Розмір твору постійно змінюється: 4/4, 3/4, 3/2, 2/4. Фортепіанна партія в умовах, близьких імпровізаційній завдяки пасажам дрібними тривалостями, великій кількості нюансувань та використанням майже всіх регістрів інструмента, переливається всіма фарбами палітри, зачаровуючи тонкими співзвуччями.

Четвертий номер циклу «Опівдні місто біле від спекоти» (Andante /non troppo/ languido) Пісня виявляє собою кульмінацію всього циклу, найвищу міра проявлення конфлікту з релігійними установками – вміщає в себе еротичний підтекст та містить в собі шалену пристрасть до земного кохання. Ця кульмінація почуттів припадає на полуденну спеку, коли сонце знаходиться в самому zenіті. Муедзин більш не приховує свої еротичні

бажання, він насолоджується тим, що бачить у спекоту, як його кохана, звершуючи ритуал омивання, занурюється у воду зовсім оголена. Тональний центр пісні – «d».

Пісня ділиться на дві частини. Перша малює образ міста (міський пейзаж), має розмір 3/4, фортепіанна партія насичена великою кількістю висхідних та низхідних пасажів дрібними тривалостями, які зображають переливання води в купальнях та надають відчуття імпровізаційності звучання інструменту. Відкривається невеличким фортепіанним вступом у 3 такти, в якому експонується два образи: статичні співзвуччя у нижньому регістрі – образ міста вдень, у верхньому – постійний рух пасажів як образ води, який далі розвивається. Вокальна мелодія має хвилеподібний рух, в якому переважає рух півтонами та терціями, відсутні розспівування складів. Після того, як муєдзин описує спеку та бризки басейну, фортепіанна партія, в якій дрібними тривалостями збігають пасажі згори вниз, поєднує першу частину з другою.

Друга частина (*Vivace non troppo. Censioso e agitato*), що виділена навіть зміною розміру на 3/8 – розкриває таємні земні бажання, як нав'язливу ідею, що прописана у партії фортепіано остинатним ритмом у середньому голосу на стакато, що починає звучати на *ppp* та поступово наростає в динамиці. Демонстрація остинатного ритму відбувається у своєрідному вступі до другої частини та доповнюється поступовим рухом мелодії верхнього голосу фортепіано по звуках, відстань між якими становить $\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{2}$, що дорівнює тетрахорду джинсу хиджаз.

Vivace (non troppo) Censioso ed agitato.

The musical score is written for piano in 3/8 time. It begins with a staccatissimo piano introduction in the right hand, marked *ppp*. The left hand accompaniment is marked *perdendosi* and *pppp*. The right hand melody is marked *(dolciss.)* and *(poco sosten.) tenuto e cantabile*. The score includes various performance instructions such as *staccatissimo*, *ppp*, *pppp*, *ppp*, *ppp sempre*, *perdendosi*, *(dolciss.)*, *(poco sosten.) tenuto e cantabile*, and *pp sempre*.

У другій частині зовсім інша фактура, остинатні повтори якої змушують рухатися в певному ритмі, потрохи прискорюючись та нарощуючи динаміку аж до кульмінації. Те ж простежується і у вокальній партії: емоційне напруження поступово зростає за допомогою зростання динаміки, прискорення темпу, руху вокальної мелодії до високої теситури та спадає після досягнення піку кульмінації. Вокальна мелодія ускладнена розспівами складів, дуолями, довгим утриманням звуку у високій теситурі на повторенні слова «чудо»/«*śud*». На словах «твоеї нагоди!»/«*twojej nagości!*» відстань між звуками мелодії становить $\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$, що співзвучно з ходою по джинсу саба.

Завершує пісню фортепіанна постлюдія, в якій поєднується матеріал першої частини (низхідні пасажі) та другої частини (ритмічне остинато). Бистрий рух пасажів поступово «збігає» згори в нижні регістри інструменту та, завмираючи, розчиняється на *rrrr*.

Протягом всього номеру партія фортепіано має звукозображальну функцію, більш за все виділяється зображення плескотіння та переливання води за допомогою пасажів дрібними тривалостями. Наявність трелей у партії фортепіано споріднюють цей номер з попередньою піснею та забарвлює емоцією занепокоєння.

П'ята частина циклу «У цю годину, коли місто спить...» (*Lento. Tranquillo assai*) малює нам вечірній час. Пісня має просту три частинну форму, тональний центр «*gis*». В крайніх частинах фортепіанна партія нібито гойдає на своїх хвилях спокою та умиротворення. На фоні цих коливань вокальна партія пропонує мелодію, що нагадує колискову пісню, співану якомога тихіше. А вигуки «о олалі» на мелодію, що має низхідний рух та позначки *pp* та *dolcissimo*, нагадують заколисувальні вигуки-кліше «баюшки-баю» та «ой люлі-люлі». Ця колискова призначається коханій, чистій і безневинній, мов дитина. У першій частині у фортепіанній партії розміри при скрипичному та басовому ключах різняться та змінюються: $\frac{9}{8}$ - $\frac{3}{4}$; $\frac{12}{8}$ - $\frac{4}{4}$. Розмір в мелодії вокальної партії дублює розмір при басовому ключі фортепіанної партії: $\frac{3}{4}$; $\frac{4}{4}$.

Середня частина пісні (*Poco vivace agitato*) різко контрастує з крайніми своїм активним та прагнучим вперед ритмом, рівномірним розміром 3/8, характером музики та фактурою. Тут муедзин готовий розбудити все місто, кожну людину для того, щоб славити Аллаха: і купця, який рахує свої перлини, і наречену, що чекає на свого юнака. Музика набуває активності, стрімкості та вольового характеру за допомогою акцентувань перших долей та *sf*. Згадування імені Аллаха знов таки прикрашено кружляючою хроматичною орнаментикою, ускладнено розспівуванням тріолями. Після чого мелодія здійснює октавний стрибок на «ais», а потім на словах «рахуючи свої перлини»/«licząc swe perły» рухається вниз по звукам пентатоніки, акцентуючи кожну ноту.

В наступній частині повертається настрій колискової, поліритмія, фактура, темп та розспівувані виголоси «О олалі» з першої частини. Для коханої муедзин відновлює свої колискові «улюлюкання» та охороняє її сон, зворушений її ніжністю та беззахисністю, немов тендітної квітки. Також, якщо розглядати лотос, як райську квітку, можна припустити, що дівчина заснула вічним сном. Так колискова в цьому циклі стає відголоском традицій романтизму.

Завершує цикл пісня «О олію! Відправилась у західну пустелю!» (*Non troppo vivace. Appassionato*), яка являється кульмінацією та водночас драматичною розв'язкою – кохана муедзина померла. Протягом твору змінюється розміри 2/4, 3/4. Тональний центр «d». Формально структуру можна визначити як просту три частинну, де в крайніх частинах муедзин оплакує свою втрату, а в середині описує факт смерті. Фінал сповнений гострою трагедією, глибокою біллю та широким емоційним переживанням.

У фортепіанному вступі, в якому позначено розмір 2/4 (4/8), різкі квінти у низькому регістрі звучать на сфорцандо, доповнюються дрібними тривалостями, які бігають мов мурахи по тілу. Цей вступ відразу переносить нас в стан заціпеніння, неочікуваного лиха. Шостий номер – єдиний, що починається з гучної динаміки. Крики відчаю, розпачу та жагучого болю

передаються завдяки повторюваним вигукам у вокальній строчці «О оліо!» на подвоєний пунктирний ритм (восьма з двома крапками та тридцять друга), що додає гостроти переживанням. Вокальній мелодії вторить фортепіанна партія. Щоб додати арабського колориту до цього вигуку, композитор використовує інтерваліку тетраорду саба ($\frac{1}{2}$ - 1 - $\frac{1}{2}$). Фразу про відправлення коханої в пустелю виділено позначкою *a piacere* та динамікою на *p*, що додає теплоти та ніжності навіть при спогадах про померлу. Але ці спогади знов перериваються болісними вигуками «О оліо!».

На словах «В цей час твоє біле тіло не знає крапель срібних вод» вокальна мелодія на *p* рухається плавно, хвилеподібно, з переважанням ходів на інтервал секунди - чутно велику ніжність до померлої, що межує з нестерпним болем втрати. Наступна строфа (*Piu mosso agitatissimo*) контрасна за характером та фактурою, готує до кульмінаційного виплеску емоцій на словах «і серце моє п'є пісок розлуки», який досягається шляхом найгучнішої динаміки з всього циклу та достатньо високою теситурою. Це досягається шляхом поступового нарощення динаміки, акцентованим повторюваним остинато дрібними тривалостями у середньому голосі фортепіано, що додає музичному матеріалу руху, що спиняється вже наприкінці пісні. Повний відчаю, муедзин усвідомлює, що разом з коханою у пісках поховано і його серце. Кохану не вернеш, тому йому залишається лише гаряче зітхати: «О оліо!». Останнє довге зітхання ускладнене акцентами, орнаментикою та звучить аналогічно джінсу хиджаз. Як і попередні частини циклу, музика цього номеру поступово затихає у постлюдії та розчиняється на *ppp*.

Шоста пісня циклу побудована за принципом контрастного співставлення строф та фраз та являє собою контраст першим п'яти частинам, драматична розв'язка циклу. В них муедзин всіляко виявляв свої почуття. Він вихваляв свою кохану жінку, захоплюючись її тілом, посмішкою, чистотою, невинністю та просто тим, що вона є. Він хвалив кохану людину за те, яким він став, одного разу зустрівши її. В цих піснях

муедзин шаленів від кохання, насолоджуючись тим, яка чарівна в нього улюблена жінка. А в шостій – відкривається неочікуваний фінал: поховання коханої у пісках пустелі. І тепер муедзин божеволіє не від кохання. Він шаленіє від жалючого внутрішнього болю.

Висновки до Розділу 3

Вокальний цикл К. Шимановського «Пісні божевільного муедзина» вважається вершиною всієї камерно-вокальної творчості композитора. Втілення образу муедзина та висування мусульманської релігії на перший план у своєму творі – це новаторство з боку композитора. Щоб зрозуміти всю глибину задуму, виявити всі конфлікти, закладені у циклі, треба бути обізнаним в естетиці релігії ісламу. Адже, порівнюючи її із релігіями Європи, релігія ісламу дуже кардинально контрастує із ними, маючи дуже жорсткі правила життя, молитви, та виховання. А також вивчати цикл переважно мовою першоджерела – польською – тому що загадку та багатозначний зміст закладено навіть у назві циклу, поставивши запитання до котрої, можна знайти відповіді у розгортанні історії.

Розглянувши цикл, ми бачимо, яким чином вибудовується його драматургія: перша пісня виконує роль введення, вступу, у якому відбувається усвідомлення сильного почуття, яке веде до божевілля; риси конфлікту тільки намічаються. У другій пісні бачимо явний конфлікт релігії та почуття героя. Третя розкриває розвиток конфлікту та сили почуттів. Четверта пісня вміщає кульмінацію всього циклу, явне виявлення плотських мотивів, апофеоз плоті над духом. П'ята – контраст попередньої пісні, тиха кульмінація. Шоста пісня – це трагічна розв'язка циклу.

Протягом всієї історії почуття муедзина, його емоції та стан змінюються, набувають розвитку. Цей факт споріднює даний цикл із «піснями Гафіза». Повнота образу розгортається поступово. Кожна частина відкриває нові грані персонажу та його почуттів, образ героя модифікується, набуваючи нові забарвлення та характер. Це дуже тонко відображається в

музиці, яка з пісні в пісню збагачується новими гармонійними виразами, цікавими підголосками. Кожна пісня – як замальовка та може виступати як окремий твір, так і як частина історії циклу.

Вокальна мелодія дуже розспівана, насичена різноманітними прикрасами та орнаментальними пасажами. Мелодійна лінія відштовхується від слова, його емоційних та інтонаційних забарвлень. Партія фортепіано дуже складна, та вимагає від піаніста великої майстерності: композитор використовує майже всі регістри та палітру звучання інструменту; велика кількість ритмічних складнощів, акцентів, динамічних відтінків, хроматики та дрібних тривалостей, що поєднуються між собою у віртуозні пасажі. В основному фортепіано має ілюструючу функцію, розкриває емоційний підтекст та виражає поетичний образ. Але разом із вокальною партією максимально нероздільні: постійно доповнюють один одного, являються одним цілим. Секундова інтонація на певну ритмічну групу, що пронизує як фортепіанну, так і вокальну партію, ритмічне остинато в партії фортепіано, як лейтмотиви поєднують між собою всі мініатюри. Відхід від фіксованої тональності, де композитор залишає тільки тональний центр, вільне поступове розгортання музики, велика кількість прикрас, акцентів, хроматизмів, дрібних тривалостей.

Музика циклу насичена східними зворотами, великою кількістю орнаментики, півтоновими інтонаціями, незвичними для європейського вуха ходами мелодії, що за відстанню між звуками відтворює звучання арабських аджн. Але ми не можемо стверджувати, що це дійсні ладові структури, а тільки стилізація та імітація, які основані на слуховому враженні композитора під час мандрівок.

Тож, ми бачимо, що орієнталізм у вокальному циклі «Пісні божевільного муедзина» проявляється у різних напрямках:

- 1) зображення постаті служителя мусульманської церкви та його відчуттів;
- 2) імітація наспівів муедзина, орнаментика, відтворення ритуалу азана;

- 3) використання музичних побудов, інтерваліка яких нагадує тетраборди та пентаборди (джинси макаму) арабської музики: хиджаз, саба, накріз;
- 4) неквадратність структур, постійно змінюваний метро-ритм, що дає відчуття свободи та імпровізаційності;
- 5) широке використання остинато як відголоску звучання ударного інструменту;
- 6) введення музикою циклу в особливий стан, проводячи паралелі із традицією мусульманських країн наспіву поезії (каввалі), майстерно прикрашаючи мелодійну лінію орнаментальними візерунками.

ВИСНОВКИ

Огляд наукових джерел підтвердив, що орієнталізм – важливий напрямок в мистецтві, риси якого виявляються як в творчості композиторів XVIII-XIX століть (К. В. Глюк опера «Китаянки», К. М. Вебер опера «Абу Гасан», Ж. Бізе опери «Джаміле», «Шукачі перлів» та «Кармен», Л. Деліб «Лакме» та інші), так і в доробку композиторів на початку XX століття (Дж. Пуччіні опери «Мадам Батерфляй» та «Турандот», Б. Барток балет «Чудовий мандарин», М. Равель «Шехерезада» та «Мадагаскарські пісні»), серед яких особливу роль у розвитку цього напрямку грає постать К. Дебюссі, творчість якого вплинула на різних митців, зокрема на К. Шимановського. Здійснений аналіз дозволив виявити *ознаки* прояву Орієнту у камерно-вокальній творчості К. Шимановського на прикладі вокальних циклів «Любовні пісні Гафіза» ор. 24 (1911) та «Пісні божевільного муедзина» ор. 42 (1918). Серед них:

- Звернення до арабської тематики та поезії, однією з провідних ідей якої є любов до Божественної Коханої та супутня їй трансформація душі, прагнення до поєднання із предметом своїх бажань та неможливості цього (у «Піснях Гафіза» – це використання парафраз текстів суфійської поезії, в яких герой не може бути з коханою через невзаємність; а у «Піснях муедзина» – поетичний текст містить образ представника Сходу, що знаходиться у конфлікті між релігією та своїми почуттями);
- Використання неквадратних структур, в яких часта зміна розміру звичайне явище як наслідок впливу поетичного тексту на музику;
- Широке використання остинатного екстатичного ритму, який грає важливу роль у відтворенні колориту арабської музики;
- Паралелі із арабською ритуальною традицією наспіву поетичних текстів з орієнтальними прикрасами, мета якої - ввести в особливий стан екстазу чи трансу;
- Використання ладових структур, звучання яких нагадує елементи макаму, зокрема хиджаз, накріз, саба, нааванд мурасса; збільшених та

зменшених інтервалів, співзвуч і пентатоніки, які викликають асоціації з музикою Сходу;

- Вихід за межі тональності, завдяки чому з'являється враження, що композитор намагається відтворити звучання нетемперованого строю (у циклі «Любовні пісні Гафіза» важко, але можливо виявити тональність, а в «Піснях божевільного муедзина» поняття тональності зникає – залишається тільки тональний центр).

Східна поезія сповнена символів та підтекстів. Подібно до цього відбувається звернення до символів і віддзеркалення їх у музиці:

- Символ страждання від нестерпного болю, яке може принести любов. Символ передається завдяки повторюваній інтонаційній формулі з використанням пунктирного ритму, що робить акцент на стражданні – як у вокальній мелодії, так і в партії фортепіано для підкреслення їхньої єдності.

- зображення образу Вітру за допомогою бурхливих низхідних пасажів у фортепіано як символ внутрішніх бурхливих переживань;

- символ земних бажань, первісних інстинктів та плотських мотивів втілюється за допомогою ритмічного остинато у партії фортепіано;

- символ релігійного трепету душі перед Богом за допомогою октавних форшлагів;

- спів муедзина як символ ісламського ритуалу зображується як орнаментальне кружляюче розспівування складів;

Мелодика має переважно інструменталізоване звучання, про що свідчать широкі стрибки на сексти, септими та октави, широкий діапазон вокальної партії циклів, який складає трошки більше, ніж півтори октави, велика кількість розспівів, складні ритмічні візерунки.

Обидва цикли мають щось спільне: 1) однакова тематика творів, протягом яких ліричний герой розкриває свої почуття; 2) однакові особливості розвитку драматургії та кількість номерів: протягом п'яти номерів почуття героя наростають, набуваючи нових відтінків, а в шостій пісні ліричний герой страждає від звістки про смерть коханої; 3) проявлення

різних жанрових різновидів; 4) майже однаковий діапазон вокальної мелодії циклів (У «піснях Гафіза» – кварт децима, а в «піснях муедзина» – терцдецима); 5) схожі інтонаційні та ритмічні звороти, інтонації зітхання як лейт-інтонації в обох циклах; 6) використання елементів ладових структур Сходу.

Не зважаючи на однакову тематику, образи та ідеї циклів різняться. Насамперед, треба відзначити, що в циклі «Любовні пісні Гафіза» орієнталізм проявляється на базі пізнього романтизму. У «піснях Гафіза» провідними є образи природи, а ідея полягає у зображенні різних відтінків любові за допомогою певних допоміжних символів. По-своєму виявляються і ознаки орієнтальності у циклі: неквадратність структури кожної пісні, часта зміна розміру, вільне розгортання музичного матеріалу, різноманітні динамічні відтінки та засоби виразності. Мелодична лінія поєднує в собі декламаційність (використання у зручній теситурі мелодійних зворотів, близьких до мовних інтонацій) та кантиленність, має в собі велику кількість ходів на тритони, збільшені та зменшені секунди та терції.

У «Піснях шаленого муедзина» провідними образами є Бог та кохана, а основний зміст полягає у зображенні конфлікту між релігією та почуттями ліричного героя. Ознаки Орієнту проявляються тут більш повно. Насамперед втілюється образ співаючого муедзина, його закликів та звертання до Аллаха, а також музичне втілення зітхання на виголоси «О олію!», «О олалі!». Азан як відтворення музичного елементу культури Сходу ще ніким з композиторів не був зображений. Під впливом орієнтальної творчості К. Дебюссі, К. Шимановський використовує імпресіоністичну звукову палітру: музичний текст ускладнений тональною нестабільністю – зберігається тільки тональний центр; відсутність регулярного метру; наявність поліритмії; численні нюанси динаміки. Вокальна партія більш наспівна, ускладнена ходами переважно на збільшені секунди, зменшені кварта, використанням ладу пентатоніки, пасажів та кружляючих орієнтальних вокалізацій. Партія

фортепіано вимагає великої майстерності від піаніста, використовує майже всі реєстри інструменту, що додає звучанню просторовості.

Що до виконавських особливостей, то, не зважаючи на досить комфортну для вокального виконання теситуру обох циклів $b/c^1 - a^2/ais^2$, музичний текст насичений позатональними епізодами, складною інтервалікою, орнаментикою, деталізованою динамікою від *ppp* до *fff*, різноманітної нюансування, що робить цикли К. Шимановського для виконавця доволі складним завданням та вимагає від виконавця професійного володіння вокальним диханням для вистроювання широких музичних фраз та кантилени; гнучкістю голосу для більш точного та виразного виконання орнаментальних пасажів; винятковою чистотою інтонації для вірного та якісного інтонування секундових інтонацій, збільшених та зменшених інтервалів у мелодиці; виключним відчуттям ритму; мати гарно розвинений гармонійний слух, бо через велику кількість дисонуючих співзвуч треба чітко тримати вокальну партію. Колористичне звучання фортепіано вимагає від вокаліста активно шукати різноманітні відтінки голосу, щоб узгоджуватись з партією інструменту.

Тож, ми бачимо, що специфіка східного в різних циклах суттєво відрізняється: вокальна партія в пізнішому творі інструменталізується; поняття тональності модифікується від розширеної тональності до використання тільки тонального центру; форма творів, фортепіанний супровід та мелодична лінія стають більш вільними. Втілення Орієнту в «Любовних піснях Гафіза» більшою мірою проявилось в використанні схожих із макамом звуковисотних структур і традиції каввалі, в той час як у «Піснях божевільного муедзина» – в наслідуванні вокальної традиції релігійного співу (азанів), і специфіки інструментального музикування, а звернення до ладових формул доповнилося наближенням до звучання нетемперованого строю (вихід за межі тональності). Таким чином, орієнталізм камерно-вокальної музиці К. Шимановського ілюструє як опору на досвід романтизму, орієнталізм ХХ століття (зокрема, К. Дебюссі), з

елементами символізму, а також індивідуальну інтерпретацію арабської музичної традиції, що переплелися у його власній системі музичного мислення.

Перспектива дослідження полягає у подальшому вивченні проявів орієнталізму в вокальній музиці ХХ і ХХІ століття як в зарубіжній музиці «Чотири пісні з Гафізу для голосу з фортепіано» С. Біміш (2007), так і в українській музиці «Шість японських віршів для сопрано в супроводі арфи» Ю. Іщенка (1972), «Шість японських хокку» Л. Грабовського (1975), «Озеро білих лотосів» (2001) О. Рудянського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 3. С. 234-241.
2. Водолеева Н. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. С. 198-206.
3. Гіголяєва В. Музична інтерпретація й інтерпретологія: до питання про нові перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2006. Вип. 18. С. 131–141.
4. Гіптерс З. В. Культурологія : словник-довідник : навч. посібник. Київ : УБС НБУ, 2008. 407 с.
5. Глауберман И. Л. Вокальные циклы. Основы изучения музыкальных произведений. Харьков, 2009. С. 93-98.
6. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема. Проблема музичної освіти. *Мистецтво молодих – 2001*: зб. наук. пр. / Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 268 с.
7. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблемы современности : культура, искусство, педагогика* : сб. науч. тр. Луганск : Луганск. гос. ин-т культуры и искусств., 2007. Вып. 8. С. 66-75.
8. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основа формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб. наук. праць. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого», 2007. Вип. 20. С. 56-67.
9. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа,

- А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
10. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76-87.
11. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник* : зб. наук. праць. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Музичне мистецтво і культура, 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 155-165.
12. Грицюк О. Жанровые инновации в камерно-вокальной музыке конца XIX – начала XX века. *Київське музикознавство* : зб. статей. / Київ. ін-т музики ім. Глієра. Київ, 2010. Вип. 35. С. 20-28.
13. Деркач Л. А. Стилевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения: метод. рек. к курсу «Проблемы современного акад. вок. исполнительства» для студ.-магистров. Харьков, 2013. 30 с.
14. Деркач Л. А. Стилєві механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна) : автореф дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.
15. Калениченко А. Кароль Шимановський і Галичина. *Українсько-польські культурні взаємини* : наук. видання. / Ін-т мистецтвозн., фолькл. та етнології ім. М. Т. Рильського. Ін-т мистецтв польськ. акад. наук. Київ, 2008. Вип. 2. С. 235-249.
16. Калениченко А. Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? *Українська тема у світовій культурі* : наук. вісник МАУ. Київ, 2001. Вип. 17. С. 314-322.
17. Кочубей Ю. До специфіки українського орієнталізму. *Східний світ*. 1996. № 2. С. 134–139.

18. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.
19. Лисовая О. Г. Явление жанровой интерференции в камерной вокальной музыке: к постановке проблемы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць. / Луканськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 14. Ч.1. С. 176-187.
20. Мадишева Т.П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика /: Навч.-метод. посібник. Харків, 2019. 160 с.
21. Маленька Т. Ф. Поезія Гафіза Шірази: її місце в перській та світовій літературі. URL : <https://md-eksperiment.org/post/20210629-poeziya-gafiza-shirazi-yiyi-misce-v-perskij-ta-svitovij-literaturi> (дата звернення: 16.12.2021).
22. Ма Цзяця. Роль інструменталізму в камерно-вокальному исполнительстві: исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харків, 2016. 195 с.
23. Муедзин. Словник іншомовних слів. URL : <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%CC%F3%E5%E4%E7%E8%ED> (дата звернення: 16.05.2020).
24. Новак А. Ліричні ситуації та категорії експресії в солоспівах (на прикладі «Пісень божевільного муедзина» Кароля Шимановського). *Науковий вісник* : зб. статей. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 28. С. 24-30.
25. Парафраза. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL : <https://slovnkyk.me/dict/vts/%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B0> (дата звернення: 05.05.22)
26. Полячок Д. Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і*

- культура* : науковий вісник. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 158-166.
27. Полячок Д. Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2014. 16 с.
28. Полячок Д. «Пісні принцеси з казки» як зразок камерно-вокальної лірики другого періоду творчості К.Шимановського. *Київське музикознавство* : зб. наук. статей. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 49. С. 113-121.
29. Полячок Д. О. «Любовні пісні Гафіза» ор. 24 в аспекті естетичних стильових трансформацій творчості К. Шимановського. *Київське музикознавство* : зб. наук. статей. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 42. С. 202-208.
30. Пупурс І. Романтичний орієнталізм: українська модель. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2014. № 2. С. 7-20.
31. Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
32. Сердюк О. В. Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XIX-XX. С. 206-229.
33. Сердюк О. В. Музична драма «Король Рогер» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.02. Київ, 1995. 29 с.
34. Середенко А. М. Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора) : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2001. 20 с.
35. Словник ісламізмів. URL : <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/mySIS.pl?showSISid=46609864-4036&action=showSIS&h=f> (дата звернення: 15.10.2020).

36. Степурко В. Аналіз музичних творів : навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.
37. Стрілецька О. І. Творчість Кароля Шимановського у музичному житті Львова першої половини ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / Рівн. держ. гум. ун-т; ін-т культурол. нац. акад. мистецтв України; за заг. ред. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 36. С. 23-28.
38. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2008. 19 с.
39. Супрун В. А. Способы смыслообразования в музыкально-словесном процессе камерно-вокального произведения XIX века (на примере сравнительного анализа романсов П. И. Чайковского на слова Д. Ратгауза и круга песен Р. Шумана на стихотворения Й. Эйхендорфа). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; упоряд. Г. Я. Ботунова, ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2004. Вип. 14. С. 163–173.
40. Татарнікова А. А. Твір «Король Рогер» К. Шимановського у поданні ідеї прославлення віри. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* / Терноп. нац. пед. ун-т імені В. Гнатюка; за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (Вип. 41). С. 59-65.
41. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 17 с.
42. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2012. 16 с.

43. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур. Колективна монографія / Ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.
44. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
45. Bellman J. D. Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. URL : <https://digscholarship.unco.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=musicfacpub> (дата звернення: 08.05.2022)
46. Benoit van Langenhove. Debussy dans les serres de l'orientalisme. URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/debussy-dans-les-serres-de-l-orientalisme/> (дата звернення: 08.05.2022)
47. Biernacki Krzysztof. Singer's guide to Karol Szymanowski's opera King Roger, op. 46. Wien : Universal Edition A.G., 2006. 155 p.
48. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków, Musica Iagiellonica, 2008. Т. 1-3
49. During J., Mirabdolbaghi Z. The art of Persian music. Washington, DC : Mage Publishers, 1991. 280 p.
50. Farraj Johnny. Maqam world. URL : <http://www.maqamworld.com/en/index.php> (дата звернення: 07.05.2022)
51. Four Songs from Hafez. URL : <https://www.sallybeamish.com/single-post/2018/04/25/four-songs-from-hafez> (дата звернення: 08.05.2022)
52. Glowacki John M. The chamber music of Karol Szymanowski. Boston university graduate school (1949). 107 p.
53. Hafez – Hafez. URL : <https://pl.abcdef.wiki/wiki/Hafez> (дата звернення: 15.10.2020)
54. Islamic music. URL : https://www.wikiwand.com/en/Islamic_music (дата звернення: 07.05.2020).

55. Karol Szymanowski ad Orientem. URL :
<https://culture.pl/pl/wydarzenie/karol-szymanowski-ad-orientem> (дата звернення: 07.05.2020).
56. Karol Szymanowski, "Pieśni miłosne Hafiza op. 24". URL :
<https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-piesni-milosne-hafiza-op-26>
(дата звернення: 15.10.2020)
57. Karol Szymanowski - ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ. URL :
<https://culture.pl/pl/artykul/karol-szymanowski-zycie-i-tworczosc> (дата звернення 05.05.2020).
58. Kowalska Małgorzata. ABC historii muzyki. Kraków: Musica jagellonica, 2001. 385 p.
59. Kozel D. Oriental Music as a Part of European Collective Consciousness // The Orient of Music – Music of the Orient. / Edited by Małgorzata Grajter. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 13-26.
60. Napier Sturt, 3rd Baron Alington. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/Napier_Sturt,_3rd_Baron_Alington (дата звернення 19.05.2020).
61. Nikolić S. Orientalism and new musicology. URL :
<https://hrcak.srce.hr/file/318302> (дата звернення: 9.05.2022)
62. Pawlina A. Przegląd wątków orientalnych w muzyce klasycznej europy w kontekście saidowskiej teorii orientalizmu. URL :
https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56214/pawlina_przeglad_w_atkow_orientalnych_w_muzyce_klasycznej_europy_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 9.05.2022)
63. Pieśni miłosne Hafiza – The Love Songs of Hafiz. URL :
https://pl.abcdef.wiki/wiki/The_Love_Songs_of_Hafiz#Sources (дата звернення: 15.10.2020)
64. Scott Derek B. Orientalism and Musical Style. The Musical Quarterly, 82 № 2. P. 309-335. URL : <http://www.jstor.org/stable/742411> (дата звернення: 08.05.2022)

65. Songs of the Infatuated Muezzin to words by Jarosław Iwaszkiewicz op. 42 (1918). URL : <http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/songs/piesni-muezzina-szalonego-songs-of-the-infatuated-muezzin-to-words-by-jaroslaw-iwaszkiewicz-op-42-1918/> (дата звернення 16.05.2020).
66. Songs of the Infatuated Muezzin, op. 42 (Karol Szymanowski). Teresa Zylis-Gara & Eric Werba. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Mq3DhI5GsCk&ab_channel=AndreiU.
67. Tomaszewski Mieczysław. O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Akademia muzyczna : Kraków, 2005. 158 p.
68. Tradycyjna muzyka perska – Persian traditional music. URL : https://pl.abcdef.wiki/wiki/Persian_traditional_music (дата звернення: 03.11.2020).
69. Yano Yukari. Songs of an Infatuated Muezzin, Op. 42 by Karol Szymanowski : A Practical Performance Guide for Singers and Pianists. Bergisch Gladbach : VDM Verlag, 2009. 72 p.

ДОДАТОК. ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ

Таблиця 1. Переклад поетичного тексту циклу «Любовні пісні Гафіза»

Вірші Гафіза Ширазі у перекладі Г.Бетге	Переклад текстів Г.Бетге польською мовою С. Барончем	Переклад з німецької українською А.Бойко
<p>Wünsche Ich wollt ', ich wär' ein morgenklarer See und du, die Sonne, die sich darin spiegelt.</p> <p>Ich wollt ', ich wär' ein Quell im Wiesengrunde und du die Blume, die sich darin anlacht.</p> <p>Ich wollt ', ich wär' ein grüner Dorn am Busche und du die Rose, die ihn rot umschimmert.</p> <p>Ich wollt ', ich wär' ein kleines Korn im Sande und du der Vogel, der es schnell auf pickt!</p>	<p>Życzenia Zaczaruj mnie w jeziora jasną głąb I bądź mi słońcem igrającym z falą.</p> <p>Zaczaruj mnie w bijące z jaru źródło I bądź usmiechem kwiatu dla mej toni.</p> <p>Zaczaruj mnie w zielony cień gałązki I bądź mi blaskiem purpurowym róży.</p> <p>Zaczaruj mnie w ziarenko posród piasku I bądź tym ptaszkiem co je tuż zdziobie!</p>	<p>Побажання Я би хотів, щоб я був чистим озером вранці, а ти - сонце, яке в ньому відображається.</p> <p>Я хотів би, щоб я був джерелом на лузі, а ти - тією квіткою, яка посміхається собі в ній.</p> <p>Я хотів би, щоб я був зеленою колючкою в кущі, а ти - трояндою, яка переливається червоним навколо нього.</p> <p>Я хотів би, щоб я був зернятком в піску, а - ти птах, який клює його швидко!</p>
<p>Die einzige Arznei Ja, ich bin krank, ich weiß, ich weiß, doch laßt mich! Mir kann der beste nicht der Ärzte helfen. Es gibt kein Mittel gegen diese Wunden, die so verheerend glühn in meiner Brust. Nur Eine kann mir helfen, jene Eine die mir das süße Gift gab, dran ich kranke. Das sie mich Liebte! Ich wäre gleich gesung.</p>	<p>Jedynе lekarstwo Wiem, ze mną źle, wiem sam, wiem sam, odejdźcie! Najlepszy lekarz nic tu nie pomoże. Już niema leku w świecie na te rany, co takim żarem trawią moją piers. Mnie tylko może pomóc jedna w świecie, ta której urok sprawił, że chorzeję. Gdy mię pokocha, do sil wróćę wnet.</p>	<p>Єдині ліки Так, я хворий, я знаю, я знаю, але залиш мене в спокої! Найкращі з лікарів не можуть мені допомогти. Немає ліків від цих ран, які так руйнівно світяться в моїх грудях. Мені може допомогти лише один, той, хто дав мені солодку отруту, від якої я хворію. Якщо б вона мене кохала! Я одужав би за мить.</p>
<p>Die brennenden Tulpen Einst aus meinem Grabe werden ungezählte rote Tuplen, rote Tulpen Flammen sprießen. Staune nicht ob dieses Wunders, sondern, Herliche, bedenke,</p>	<p>Płonące tulipany Kiedyś mój się grób rozkwitnie w moc paśowych tulipanów, Tulipanów skrzących żarem. Ciebie cud ten nie</p>	<p>Палаючі тюльпани Коли-небудь незліченні червоні тюльпани, полум'я червоних тюльпанів виростуть з моєї могили. Не дивуйтеся цьому диву, скоріше, чудово,</p>

<p>bedenke, welche ungeheure Gluten, dir geweihte Liebesgluten, in dem Lebenden einst brannten, da der Tote noch so glüht.</p>	<p>zadziwi, pomyśl tylko ty wspaniała, o pomyśl, jaki musiał pażar wielki, twą pięknoscia pożar wszczęty szaleć niegdyś we mnie żywym, Gdy tak jeszcze zmarły wrę. Jeszeze wrę.</p>	<p>розгляньте, подумайте, могутне світло, священне сяйво любові, присвячене вам, яке колись так горіло за життя, що в смерті все ще світиться.</p>
<p>Tanz Heute tanzt alles, alles tanzt! Göttlich ist Tanz! Göttlich. göttlich ist Tanz! Manche tanzen в Strüpfen, manche im Schuhen nur, manche nackt! Hoch, ihr nackten Tänzerinnen, hoch! Ihr Schösten und Kühnsten! Heute tanzt alles, alles tanzt! Göttlich ist Tanz! Göttlich ist Tanz!</p>	<p>Taniec Wszystkie dziś tańczą, taniec płynie w krąg! Boski to płas! Boski, boski to płas! Wiodą płasy w pończoszkach, Idą w sandałkach w tan, lub nago! Cześć! cześć, wam nago tańczące cześć! Pięknoscia zuchwał! Wszystkie dziś tańczą, taniec płynie w krąg! Boski to płas! Boski to płas!</p>	<p>Танець Сьогодні всі танцюють, всі танцюють! Танець божественний! Танець божественний! Хтось танцює в панчохах, хтось носить лише взуття, хтось голий! Вгору, ви, голі танцівниці, вгору! Ти найкрасивіша і найсмівіша! Сьогодні всі танцюють, всі танцюють! Танець божественний! Танець божественний!</p>
<p>Der verliebte Ostwind Ich Unglückseliger! Wer gibt mir Nachricht von meiner Liebsten? Zwar der Ostwind kam und raunte hastig Botschaft mir ins Ohr, doch raunte er so stammelnd und verwirrt, daß ich ihn nicht verstand! Ich weiß es wohl, Er selber ist der Ärmste, ganz betrunken und geisteswirr durch meiner Liebsten Schönheit.</p>	<p>Zakochany wiatr O! Nieszczęsnemu mnie! Któż wieść przyniesie od mojej lubej? Wprawdzie wschodni wiatr na ucho od niej coś mi zlecić chciał lecz szepcac jąkał się i mylił tak, żem nie mógł pojąć nic! To jedno wiem, to jedno wiem, On musiał się ten nędzarc dać upoić i olśnić tak kochanki mej pięknością, lubej mej</p>	<p>Закоханий східний вітер О, нещасний я! Хто повідомить мені новини про мою кохану? Східний вітер дійсно прийшов і прошепотів мені на вухо поспішне повідомлення, але він прошепотів так ніяково і запинаючись, що я не міг його зрозуміти! Як добре я знаю, як добре знаю, що він сам найбідніший, абсолютно п'яний і знавіснілий від краси моєї дорогої.</p>

	pięknością.	
<p>Traurigen Frühling Der Frühling ist erschienen. Hyazinten und Tulpen und Narzissen steigen lachend aus allen Beeten auf. Doch wo bleibst du? Wo bleibst du? Die Erde hält dich fest in ihrem Dunkel. Ich werde weinen gleich der Frühlingswolke, vielleicht daß du dann doch aus deiner Tiefe emporsteigst, als des Lenzes schönste Blume!</p>	<p>Smutna wiosna Znów wiosna zawitała. Pod jej tchnieniem narcyzy i hyacenty z swoich grządek na złoty wschodzą blask. Lecz kędyś ty? Kędyś ty? Głęboko wziemi spis pod nocy straża. Ja płakać będę wraz z wiosenną chmurą, a może jeszcze raz z pod ziemi mroków zabłyśniesz wiosny najpiękniejszym Kwiatem!</p>	<p>Сумна весна З'явилася весна. Гіацинти, тюльпани і нарциси, сміючись, піднімаються з усіх грядок. Але де ти? Де ти? Земля міцно тримає тебе у своїй темряві. Я буду плакати, як весняна хмара, може, тоді ти піднімешся із своїх глибин, як найкрасивіші квіти весни!</p>

Таблиця 2. Переклад поетичного тексту циклу «Пісні божевільного муедзина»

Текст Я. Івашкевича	Переклад українською А. Бойко
<p>Allah, Allah Akbar, Allah! Ja wiem, ja dobrze wiem, że ciebie stworzył Allah, bym jego chwalił, bo czyż nie mając ciebie byłbym szalonym muezinem? Bo czyżbym wysyłał w niebo głos wychwalający Allaha nie myśląc, że dźwięk jego zbudzi ciebie? Allah Akbar, Allah!</p>	<p>Аллах, Аллах Акбар, Аллах! Я знаю, я дуже добре знаю, що Аллах створив тебе, щоб хвалити його, бо якби в мене не було тебе, був би я божевільним муедзином? Чи міг би я надіслати голос на небо, прославляючи Аллаха? не думаючи, що його звук розбудить тебе? Аллах Акбар, Аллах!</p>
<p>O, ukochana ma! Allah Bismillah, Allah! Do ciebie modli się mój głos pięćorako A Allah Bismillah, Allah! Bo wiem, że w nocy i w czas południa i czasu gwiazdy porannej czekasz na mój stęskniony zew! Allah Bismillah, Allah!</p>	<p>О, кохана моя! Аллах Бісмілла, Аллах! Мій голос молиться до тебе п'ять разів А Аллах Бісмілла, Аллах! Бо я знаю, що вночі та опівдні і в час ранкової зірки ти чекаєш мого потужного заклика! Аллах Бісмілла, Аллах!</p>
<p>Ledwie blask słońca złoci dachy wież, mój głos posyłam tobie. Wiem, że w poranku spokoju ufasz w jego srebrny ton! Zbudź się, zbudź i przyślij wraz ze słońkiem twój pierwszy uśmiech, o luba! Allah, Allah!</p>	<p>Ледь блиск сонця золотить дахи веж, Я надсилаю тобі свій голос. Я знаю, що ти віриш у мирний ранок в його срібному тоні! Прокинься, прокинься і надішли разом із сонцем твою першу посмішку, о, любов моя! Аллах, Аллах!</p>
<p>W południe miasto białe od gorąca, baseny płuszczą wilgotną zielenią. Wzywam na chwałbę Allaha po to jedynie,</p>	<p>Опівдні місто біле від спеки, басейни світяться вологою зеленню. Я закликаю хвалу Аллаха тільки для того,</p>

<p>byś do kąpieli zdziała szaty barwne. Wezwanie moje codzien' sprawia cud, cud twej nagości!</p>	<p>щоб ти могла зняти кольоровий одяг у ванній. Мій щоденний заклик творить диво, диво твоєї нагоди!</p>
<p>O tej godzinie, w której miasto śpi, o olali! o olali! zbudźcie się chwalic' Allaha! Wstan', stary kupcze, by chwalic' Allaha A! licząc swe perły. Wstan' ty, niewiasto, by chwalic' Allaha czekając na junaka. Tylko ty, o luba, utulona snem, o olali! o olali! jak lotus śpij skulona.</p>	<p>В ту годину, коли місто спить о олалі! о олалі! прокинься і хвали 'Аллаха! Вставай, старий купче, славити Аллаха, рахуючи свої перлини. Встань, жінко, щоб прославити Аллаха в очікуванні юнака. Тільки ти, о мила, втомлена сном, о, олалі! о олалі! як лотос, спи, згорнувшись.</p>
<p>O o olio o o olio! Odeszłaś w pustynię zachodnią! O o olio! O tej godzinie już tve białe ciało niezna kropelek srebrnych wód. Wsuchych piaskach swe ciało w zachodniej nurzasz pustyni i serce moje piasek rozłąki miast wody słodkiej kochania pije! O olio! o o olio.</p>	<p>О оліо! Пішла в західну пустелю! О, оліо! Твоє біле тіло вже о цій годині не знає крапель срібної води. В сухий пісок пустелі твоє тіло на заході занурють, і моє серце відділяється від піску любить пити замість прісної води! О оліо! О оліо!</p>