УДК 78.071.1(438)(092):784.3
DOI 10.34064/khnum1-69.02

Мамона Ангеліна Геннадіївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: angelina127mamona@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

«Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського

У статті охарактеризовано музикознавчі розвідки, присвячені орієнтальним мотивам у творчості К. Шимановського. Висвітлення в науковій літературі його вокального циклу «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ор. 41 демонструє суперечності й суттєві розбіжності в оцінках як художнього результату, так і місця опусу у стильовій еволюції митця. Цикл написаний на вірші бенгальського поета, який, беззаперечно, сприймався тогочасною європейською аудиторією як екзотична фігура, проте композитор (на відміну від інших своїх творів східної тематики) уникає в ньому «музичної екзотики», відмовляючись від існуючого в музичній традиції Заходу арсеналу орієнтальних ідіом. На вибір такого рішення по-різному реагують дослідники у студіях, присвячених К. Шимановському та його камерно-вокальній творчості. За рідким винятком, вони або оминають згадку про цей опус, або згадують його побіжно як твір прохідний, проблематичний, розцінюючи його навіть як технічну вправу. Таке ставлення може свідчити про певну упередженість загалу дослідників творчості К. Шимановського, налаштованих (можливо, несвідомо) на підтримування поширеного в добу Романтизму орієнтального дискурсу, що репрезентує сталу ідею сприйняття Заходом Сходу, та певних очікувань, пов'язаних з нею. На основі жанрово-стилістичного аналізу «Чотирьох пісень» ор. 41 здійснюється спроба визначити причину, з якої К. Шимановський вирішив відійти від орієнтальних музичних кліше, працюючи з віршами Р. Тагора. Метою статті є осмислення циклу в аспекті творчих пошуків композитора, пов'язаних з апробацією альтернативних європейському музичному орієнталізму художніх рішень. Досягненню мети сприяло застосування історико-джерелознавчого, порівняльно-історіографічного, жанрово-стильового та семантичного методів дослідження.

Підсумовано, що «Чотири пісні» на вірші Р. Тагора виникли на перетині двох світів творчості композитора: світу Сходу та модерної музичної мови. Водночас, поезія Р. Тагора спонукала К. Шимановського до спроби втілення її образів на більш особистісному експресивному рівні, що привело до нівелювання проявів орієнталізму в музиці циклу, натомість увагу сфокусовано на більш глибокій психологічній стороні обраних віршів.

Ключові слова: *вокальний цикл, мультикультуралізм, музичний орієнталізм, екзотизм, музичний модернізм.*

Постановка проблеми.

Вокальна творчість Кароля Шимановського неодноразово привертала увагу дослідників в аспекті втілення в ній орієнтального колориту. У більшості таких праць цікавим чином оминається згадка про один із циклів, який явно має бути включеним до групи орієнтальних творів. «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ор. 41 ніби випадають з контексту творчості композитора, оскільки в них відсутній традиційний для К. Шимановського 1910-х – початку 1920 років, як і для західноєвропейської традиції цього часу загалом, комплекс музичних ідіом, який асоціюється зі східною екзотикою. Утім, названий цикл є хоча й незвичним, але все ж зразком орієнталізму.

Мета цієї статті – осмислити вокальний цикл К. Шимановського в контексті творчих пошуків композитора, пов'язаних з випробуванням альтернативних європейському музичному орієнталізму художніх рішень. Досягненню мети сприяло застосування історико-джерелознавчого, порівняльно-історіографічного, жанрово-стильового та семантичного ***методів дослідження.***

Останні дослідження та публікації. Останніми десятиліттями вивчення камерно-вокальної творчості К. Шимановського збагатилося матеріалами фундаментальних видань, а саме – розділів у монографіях, присвячених життю і творчості композитора, авторства Дж. Самсона (Samson, 1980), А. Уайтмана (Wightman, 1999) та Т. Хилінської (Chylińska, 1993, 2008). Серед українських науковців ця частина спадщини польського митця зацікавила Д. Полячка (2013, 2014). У більшості цих наукових розвідок присутній «орієнтальний» аспект висвітлення творів композитора. Він наявний і

у інших працях: З. Хельман (Helman, 2002), А. Уайтмана (Wightman, 2002), О. Сердюка (2020). Порівняно з іншими опусами орієнтальної тематики, «Чотирьом пісням на вірші Р. Тагора» ор. 41 приділено значно менше уваги. Принципи ладової організації цього твору характеризуються у статті Р. Влада (Vlad, 2002). Також про цей опус ідеться у монографії К. Сміта (Smith, 2020): британський музикознавець подає власну теорію тональної функціональності у музиці ХХ століття крізь призму психоаналітичних концептів Ж. Лакана, і цикл К. Шимановського слугує однією з ілюстрацій до неї. Інший контекст для висвітлення цього вокального опусу – огляд творів західноєвропейських композиторів на вірші Р. Тагора – обирає у своїй статті С. Сен (Sen, 2008).

Наукова новизна дослідження. Загалом у музикознавчих працях, присвячених вокальній музиці Шимановського та її східному аспекту, «Чотири пісні на тексти Р. Тагора» часто ігноруються або характеризуються як «прохідний» твір, що не має самостійної художньої цінності. Зазвичай цикл не розглядається як частина орієнтальних «візій» композитора, що обумовлює оригінальний внесок пропонованої студії у дослідження творчості К. Шимановського.

Виклад основного матеріалу дослідження.

На момент створення «Чотирьох пісень на вірші Р. Тагора» (1918 рік) К. Шимановський мав не лише ряд опусів орієнтальної тематики у своєму композиторському доробку, але й досвід безпосереднього ознайомлення з життям та культурою Сходу. Після яскравих вражень від міксту грецької, римської, норманської та мавританської культур, отриманих на Сицилії (1911), композитор опиняється у світі орієнтального під час подорожей Алжиром і Тунісом (1914). К. Шимановський також вивчав різні джерела зі східної культури, формуючи у такий спосіб свої уявлення про історичні, філософські та естетичні реалії буття Сходу (Сердюк, 2020: 221).

Як до початку, так і після завершення роботи над «Чотирма піснями» композитор, звертаючись до орієнтальної тематики, підкреслював у її музичному втіленні екзотику образів, що була в той чи іншій мірі притаманна поетичним першоджерелам. Привертають увагу яскраво вираженою в музиці екзотичною складовою «Любовні

пісні Гафіза» ор. 24 та ор. 26 (1911, 1914), Симфонія № 3 («Пісня ночі», 1914–1916), «Пісні шаленого муедзина» (ор. 42, 1918).

Важливо нагадати, що обидва цикли – «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» і «Пісні шаленого муедзина» – були створені К. Шимановським у 1918 році, у буремні часи української історії, коли композитор мешкав у Єлисаветграді, у певному сенсі ізольований від світу. Як вказує Д. Полячок, цей період дослідники творчості К. Шимановського нерідко називають кризовим, утім композитор активно і плідно працює у цей час (Полячок, 2013: 158–159). У фокусі уваги К. Шимановського – робота над двома важливими для нього масштабними проєктами: літературним (романом «Ефебос») і музично-драматичним (оперою «Король Рогер»). Як зазначає Т. Хилінська, роман К. Шимановського є своєрідною «втечею» від реальності, але його створення дозволило авторові вербалізувати свої моральні, філософські та естетичні тривоги, водночас скористатися можливістю самопізнання, відшукати нову композиторську ідею (Chylińska, 1993: 130).

Пошуками, зокрема у сфері стилістики музичного орієнталізму, позначені і його вокальні цикли цього періоду, які виокремлюються дослідниками в самостійний тематичний блок. Проте, якщо «Пісні шаленого муедзина» розглядаються як необхідна складова цього блоку, як продовження і розгортання тих ідей, що декларуються у створених раніше вокальних творах К. Шимановського орієнтального напрямку, таких як «Пісні принцеси з казки» та «Любовні пісні Гафіза», то «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ніби «випадають» із цього переліку.

«Пісні шаленого муедзина» створені К. Шимановським у руслі пізньоромантичної стилістики з орієнтацією на музику французьких імпресіоністів. Застосування традиційного для музичного романтизму орієнтального комплексу (октавний та квінтовий органні пункти, тріолі, трелі, орнаментальний характер мелодії вокальної партії, використання збільшених тризвуків, хроматизованих пасажів) у цьому контексті видається цілком очікуваним. Як зазначає Д. Полячок, у циклі виявляється «більшість центральних тем тогочасних роздумів композитора. В них є і палкий чуттєвий

еротизм <…>, і мотив протистояння релігійних установок і любовної пристрасті, і специфічне відчуття граничного психологічного напруження від конфлікту інтенсивності почуттів та неможливості їх реалізації» (Полячок, 2013: 165). Ці теми, за словами дослідника, огортаються «у вишукано-пишну оболонку характерних для мистецтва тієї епохи орієнтальних мотивів» (там само). Зазначимо, що в той час, як у цьому циклі, написаному на вірші Я. Івашкевича, співвітчизника К. Шимановського, яскраво чути «традиційний» для західноєвропейської музики орієнтальний колорит, опус на вірші Р. Тагора фактично позбавлений ознак музичної екзотики, хоча поет, безумовно, був представником та автентичним носієм культури Сходу в очах інтелектуалів як Старого, так і Нового світів.

Постать Рабіндраната Тагора (1861–1941) – відомого бенгальського поета, письменника, мислителя, художника, громадського діяча та композитора – є непересічною сама по собі. Унікальна й та роль, яку відіграла його творча спадщина в європейському мистецтві першої третини XX сторіччя. Представник позаєвропейської цивілізації, він сприймався як прямий транслятор її набутків. Після опублікування збірки віршів «Гітанджалі» у власному перекладі з бенгалі англійською мовою та отримання Нобелівської премії (1913) Р. Тагор здобув широку популярність у Європі та Америці. Небувалий сплеск інтересу до творчості поета спричинив появу низки перекладів його віршів іншими мовами (як правило, вони здійснювалися не з бенгалі, а з авторської англійської версії), як професійних, так і аматорських. Наявність перекладів, у свою чергу, привела до використання поезії Тагора багатьма європейськими композиторами. Серед перших авторів вокальних творів на його тексти були Даріус Мійо (Франція), Джон Карпентер (США), Альфредо Казелла (Італія). В один рік із Шимановським вокальний цикл на вірші Тагора написав Франко Альфано (Італія); вже в 1920 роках серед композиторів, що створили свої «тагорівські» опуси, були Пилип Козицький (Україна) та Леош Яначек (Чехія).

Загалом список музики на вірші поета налічує сотні творів[1], серед яких найбільш масштабним та відомим стала «Лірична симфонія» (1923) у семи частинах для сопрано, баритона і симфонічного оркестру А. Цемлінського (Австрія). Її автор скористався поезіями зі збірки «Садівник» у німецькому перекладі з англійської Ганса Ефенбергера. Саме до цієї збірки у цьому ж перекладі звернувся і К. Шимановський п'ятьма роками раніше.

Хоча визнання Заходу принесла Тагорові збірка «Гітанджалі», до збірки «Садівник», яка вийшла друком англійською в Лондоні (1913), зверталася велика кількість композиторів. Як і «Гітанджалі» («Жертовні піснеспіви»), «Садівник» є збіркою авторських перекладів Р. Тагора з бенгальської мови, але, якщо перша представляла серію релігійних віршів, то другу автор назвав лірикою «кохання та життя» (Tagore, 1913: Preface, no pag.).

У статті «Кароль Шимановський в літературному та музичному контексті його часу» дослідниця З. Хельман здійснює спробу лаконічно окреслити особливості вокальних творів композитора трьох часових періодів. З великою увагою до орієнтального аспекту творів К. Шимановського цього жанру авторка характеризує загальні риси орієнталізму музики композитора. Однак цикл на вірші Р. Тагора не вписується у зручний для дослідниці контекст музичного відображення Сходу, і вона ніяк не коментує твір та навіть не згадує про нього. Хоча, на нашу думку, ця, в певному сенсі, новаторська спроба композитора варта уваги і в літературному, і в музичному контекстах.

А. Уайтман у статті, присвяченій екзотичним елементам у піснях К. Шимановського, провадить думку, що А. Цемлінський, звернувшись до збірки «Садівник», яка стала поетичною основою циклу ор. 41, міг обрати поезію Р. Тагора, знаючи про твір К. Шимановського (Wightman, 2002: 123). Дослідник зазначає, що «вибір таких текстів вів до свідомої експлуатації того, що у центрально-

[1]Перелік зі 101 зразка звернення західноєвропейських композиторів до поезії Р. Тагора наводить у своїй статті дослідник К. Копола (Coppola, 1984). У пізнішій публікації він вказує, що нарахував більше 350 випадків таких звернень (Coppola, 2013).

європейському контексті мало вигляд відносно екзотичних засобів – це, зокрема, модальні звороти у фразах у симфонії Цемлінського та … повсюдний пентатонізм у вокально-оркестровому циклі Г. Малера …» (там само), проте, знову-таки, не осмислює цей цикл як необхідну складову творчої еволюції композитора, пошуків ним засобів втілення орієнтальної образності.

У книзі, присвяченій творчості К. Шимановського, А. Уайтман згадує ор. 41 у «зв'язці» з «Піснями шаленого муедзина», називаючи цикл пісень на вірші Р. Тагора найбільш «проблематичною та найменш особистою роботою» (Wightman, 1999: 215). Можливе пояснення цьому автор, посилаючись на А. Ноєра (редактора зібрання творів композитора), шукає в «іншому типі екзотизму», презентованому в поезії Р. Тагора. Після стислого огляду кожної з пісень А. Уайтман доходить висновку, що під час написання цього опусу К. Шимановський сприймав його здебільшого як вправу для вдосконалення власних технічних навичок (Wightman, 1999: 216). Дещо суперечливим видається зауваження науковця щодо відсутності орієнтального колориту в музиці циклу, який сам по собі демонструє орієнталізм як ідею: з погляду дослідника, екзотичний колорит міг би «освітлити тон» пісень К. Шимановського (Wightman, 1999: 216). Можливо також, що музикознавець відчував певний дискомфорт сприйняття через невиправданість тих очікувань, що їх сформувало ім'я Р. Тагора як автора поетичної першооснови циклу. На нашу думку, деяка упередженість щодо того, яким має бути твір орієнтальної тематики, написаний європейським композитором, особливо таким, що вже задекларував своє музичне бачення Сходу в попередніх творах, могла спричинити певну реакцію на невідповідність реальності горизонтам очікувань ряду дослідників.

Вірогідною причиною «нехтування» циклом у музикознавчих дослідженнях могло стати й ставлення самого композитора до цього твору в період його написання: К. Шимановський зізнавався, що йому не подобався цикл і він був до нього «абсолютно байдужий» (Szymanowski, 1982: 561). Утім, пізніше композитор змінив своє ставлення до опусу, подавши його одним із перших для друку в Universal Edition (при цьому він попрохав Я. Івашкевича зробити

польський переклад тексту), а також включив цикл у програму концерту в Парижі 1922 року, до того ж, захотів сам акомпанувати своїй сестрі Станіславі Шимановській – виконавиці твору.

Неоднозначність в оцінці композитором власної праці також знайшла пояснення. Існує гіпотеза про «експресивну та концептуальну дистанцію» між композитором та світом поезії Р. Тагора. Її суть описана Адамом Ноєром – автором передмови до повного зібрання камерно-вокальних творів К. Шимановського (Szymanowski, 1987). На противагу багатьом іншим дослідникам, А. Ноєр не заперечує очевидної приналежності циклу ор. 41 до творів К. Шимановського орієнтальної тематики, й при цьому зазначає незвичну відсутність екзотичних ідіом поряд із браком широкого спектра експресії та особистісних характеристик і майже безпристрасним тоном вислову (Szymanowski, 1987: xvi). Автор припускає, що К. Шимановський не почував себе впевнено на «ґрунті, що був чужорідним для нього», і цей ґрунт, за А. Ноєром, складали думки і відчуття бенгальського поета (там само). Світ власного досвіду К. Шимановського та враження, пов'язані з «екзотизмом віддаленості», існували в обмежених рамках широко сприйнятої *Arabia Felix*, а також у ньому домінував мотив аматорського захоплення, перейнятого від давніх перських поетів. Оскільки поезія Р. Тагора мала дуже мало спільного з «гафіцизмами», перед композитором поставало питання вибору інших інструментів виразності.

«Відносно простим», порівняно із циклом на вірші О. Уайлда і Третьою симфонією, називає ор. 41 К. Сміт. За його переконанням, «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» є твором, який «тріщить по швах» через наявну у ньому енергію, що випромінює взаємодія бажання і потягу – ключових концептів здійсненого дослідником аналізу гармонії XX століття (Smith, 2020: 144).

Звісно, коли дослідник називає працю композитора «відносно простою» «технічною вправою», він навряд чи має на меті надати високу художню оцінку цій роботі. Але якщо поглянути на акт творчості під трохи іншим кутом, слід врахувати, що при написанні того чи іншого твору митець ставить перед собою певні задачі, як художнього, так і технічного характеру, отже, сприйняття роботи як

«вправи» в певному сенсі має право на існування. Що ж могло бути композиторським завданням К. Шимановського у випадку із «Чотирма піснями на вірші Р. Тагора», якщо не малось на увазі створення орієнтальної звукової картини, сповненої музичних екзотизмів?

При роботі над циклом К. Шимановський приділяє значну увагу ладовій організації музичного тексту, експериментуючи із застосуванням різних модальних ладів. Їх детально розглянув у своїй статті італійський дослідник Р. Влад, виявивши типологічну спорідненість цих структур із ладами обмеженої транспозиції, описаними кількома десятиліттями пізніше О. Мессіаном. У результаті аналізу він виявив у циклі застосування першого, другого, третього, четвертого, шостого та сьомого (тобто майже всіх) ладів обмеженої транспозиції (подекуди з доданими чи відсутніми тонами). Наприклад, «лейтмотив» усього циклу, який відкриває першу пісню, побудовано на другому ладі (перша транспозиція). На думку Р. Влада, у жодному іншому випадку (серед зразків західноєвропейської музики кінця XIX – початку XX століття), крім як у «Чотирьох піснях на вірші Р. Тагора», ми не помічаємо такого послідовного та переважаючого застосування октатонічних ладів (Vlad, 2002: 139). Дослідник зазначає, що лади обмеженої транспозиції у цьому циклі грають істотну, проте не превалюючу роль у його ладовій організації. Це говорить про те, що К. Шимановський цілеспрямовано проводив інтенсивний пошук виразових засобів для досягнення художнього результату, що відповідав би поетичній першооснові.

Для своїх «Чотирьох пісень» композитор обрав три вірші із «Садівника» (назви подаємо в німецькому перекладі): *«Mein Herz»* (№ 31), *«Mutter, der junge Prinz…»* (№ 7) та *«Das letzte Lied»* (№ 51), які згодом попросив перекласти польською Я. Івашкевича (ураховуючи вокальну просодію вже створених пісень). Цикл написано для жіночого голосу і фортепіано. За стилем він наближається до експресіонізму, адже спостерігаємо прагнення автора уникнути консонантного та діатонічного звучання, збалансованих фраз та повторів у здебільшого атональних умовах.

Якщо коротко описати зміст вірша, використаного в № 1 *«Mein Herz»*, то тут міститься красива метафора, де серце ліричного

героя – це пустельна пташка, а очі його коханої стали для пташки її небом. Музика, яка умовно поділяється на три розділи, характеризується меланхолійно-мрійливим звучанням, сповненим туги і відчуття неспокою.

Дві наступні пісні циклу, *«Der junge Prinz»* (1) і *«Der junge Prinz»* (2), написані на вірш *«Mutter, der junge Prinz…»*, який п'ятьма роками пізніше використає у своїй «Ліричній симфонії» і А. Цемлінський. К. Шимановський розділив вірш на дві частини, відповідно до сюжетної будови самої поетичної першооснови. Так, спочатку (*«Der junge Prinz»* (1)) лірична героїня сповнена мрійливих сподівань у очікуванні молодого принца, який має проїхати повз її двері. Вона знає, що, швидше за все, він навіть не гляне у її вікно і стрімко промчить, а все, що залишиться, – це лише завмираючий спів флейт, але все ж вона запитує в матері, як краще заплести волосся та в яке вбрання одягтися.

У музичному тексті цієї пісні наявні два елементи, які можна було б вважати орієнтальними знаками. Перший – це органний пункт перед середнім розділом, адже цей елемент часто входить до ряду ознак музичного орієнталізму. Проте, на нашу думку, у цьому випадку органний пункт стає засобом передачі стану болісного очікування, а його «екзотичність» слабко прочитується. Другий елемент – це позначення штриха в партії фортепіано у середньому розділі: *«staccato quasi il piccolo tamburino»* (в темпі маршу, до того ж, з пунктирним ритмом). У цьому розділі дівчина уявляє, як буде проїжджати принц, тобто музика, так би мовити, «зображає» урочистий рух колісниці принца, натякаючи на «яничарський стиль» доби В. А. Моцарта. Цей нюанс може свідчити про намір композитора додати звучанню орієнтального колориту, але так само тут відіграє роль і звукозображальність.

Наступна, третя пісня – *«Der junge Prinz»* (2) – продовжує сюжет попередньої. Час, що використовується в оповіді, змінюється з майбутнього на минулий. Принц проїхав повз дім дівчини, «ранковим сонцем палала його колісниця»[2], а героїня кинула під її колеса

[2] Використовується переклад віршів, здійснений Юрієм Сірим (Тагор, 1918).

намисто, що зірвала зі своєї шиї. Музика стає більш схвильованою та екзальтованою, за рахунок як пришвидшення темпу, так і більшої насиченості фортепіанної фактури, де в деякі моменти звучать трелі і трелеподібні фігурації в кульмінаційній зоні – принц так і не подивився на дівчину. Темп сповільнюється, звучання стає більш прозорим та розміреним, після чого знов поступово посилюється до другої кульмінації номеру – адже принц все-таки проїхав повз її двері... Проте ця кульмінація має яскраво виражений драматичний характер.

Скорботно-траурним звучанням відкривається остання пісня циклу, *«Das letzte Lied»*, маючи ознаки поховальної ходи. У вірші Р. Тагора йдеться про розлуку і неможливість героїв бути разом: «жадібні руки притискають до грудей пустоту, і серце моє розривається». Це – трагічне закінчення історії ліричної героїні циклу. Як слушно зазначає К. Сміт, «остання пісня циклу на вірші Тагора стикається з уявною природою Іншого та реалізацією його пустоти» (Smith, 2020: 159). Отже, якщо розглянути драматургію циклу в аспектах як вибору віршової лірики, так і її музичного втілення, то можна окреслити певний сюжет, який умовно рухається від бажання кохання до краху романтичних сподівань і безнадійності.

Висновки.

Отже, відповідаючи на питання, чим же насправді є «Чотири пісні» К. Шимановського на вірші Р. Тагора – «зайвим циклом» чи «технічною вправою», зауважимо, що обидві відповіді є правильними, але у будь-якому випадку виключають негативний сенс. У групі орієнтальних творів цикл і справді може видаватися «зайвим» через відсутність «екзотизму» в його музичному оформленні. Можна, в певному розумінні, трактувати створення цього циклу і як «технічну вправу», сенс якої – спроба К. Шимановського освоїти поза екзотичністю ресурс орієнталізму. Композитор, напевне, не ставив собі за мету повністю піти від самої ідеї втілення орієнталізму в музиці циклу, проте він явно уникав застосування шаблонних знаків музичного екзотизму. Вочевидь, поезія Р. Тагора спонукала його до спроби втілення образів на більш особистісному експресивному рівні. Результатом такої «вправи» стало

усвідомлення можливості створити художню візію східної образності поза відпрацьованими в європейському мистецтві кліше музичного екзотизму. Щоправда, як свідчать подальші твори К. Шимановського, цей підхід, викликаний особливостями поетичного першоджерела, не став провідним у його творчості.

«Чотири пісні на вірші Р. Тагора» виникли на перетині двох творчих захоплень композитора: світу Сходу та модерної музичної мови. І у цьому випадку творчим рішенням митця стало нівелювання у циклі ознак музичного орієнталізму; натомість, К. Шимановський фокусує увагу на більш глибокій, психологічній, стороні обраних ним віршів Р. Тагора.

ЛІТЕРАТУРА

Полячок, Д. О. (2013). Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 17, 158–167. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19

Полячок, Д. О. (2014). *Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів*. (Дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Сердюк, О. В. (2020). Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства*, XIX–XX, 206–228. DOI 10.34064/khnum2-1912

Тагор, Р. (1918). *Садовник*. (Лірич. поезії). (Пер. Юр. Сірого). Київ: Дзвін.

Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works.* (Edited by Wanda Wilk. Translated by John Glowacki). Los Angeles, Calif.: University of Southern California, School of Music. (Polish Music History Series).

Helman, Z. (2002). Karol Szymanowski's Songs in tne Literary and Musical Context of His Times. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 1–10. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.

Samson, J. (1980). *The music of Szymanowski*. London: Kahn & Averill.

Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110

Smith, K. (2020). *Desire in Chromatic Harmony*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780190923426.001.0001

Szymanowski, K. (1987). *Gesamtausgabe = Complete Edition*. A. Neuer (ed.). Kraków: PWM-Edition.

Szymanowski, K. (1982). *Karol Szymanowski, korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. (Zebrała i oprac. T. Chylińska). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Tagore, R. (1913). *The Gardener.* London: Macmillan.

Vlad, R. (2002). Karol Szymanowski's Four songs, op. 41 to texts by Tagore. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 135–152. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.

Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: His Life and Work*. Aldershot, Hants: Ashgate.

Wightman, A. (2002). Exotic elements in the songs of Karol Szymanowski. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 122–134. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.

Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. http://www.jstor.org/stable/40872678

Coppola, C. (2013, January 22). Western Composers' Love for Tagore. *South Asia Journal*, Issue 7. https://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/

Chylińska, T. (2008). *Karol Szymanowski i jego epoka.* (T. 1–3). T. 1. Kraków: Musica Iagellonica.

REFERENCES

Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works.* (Edited by Wanda Wilk. Translated by John Glowacki). Los Angeles, Calif.: University of Southern California, School of Music. (Polish Music History Series) [in English].

Chylińska, T. (2008). *Karol Szymanowski i jego epoka [Karol Szymanowski and his epoch]*. (Vols. 1–3). Vol. 1. Kraków: Musica Iagellonica [in Polish].

Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. http://www.jstor.org/stable/40872678 [in English].

Coppola, C. (2013, January 22). Western Composers' Love for Tagore. *South Asia Journal*, Issue 7. https://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/ [in English].

Helman, Z., (2002). Karol Szymanowski's Songs in tne Literary and Musical Context of His Times. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 1–10. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English]

Poliachok, D. (2013). The vocal cycle "Songs of the Infatuated Muezzin" as an example of Orientalism in Karol Szymanowski's work. *Musical art and culture. Scientific Herald of the Odesa A. V. Nezhdanova State Academy of Music*, 17, 158–167. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19 [in Ukrainian].

Poliachok, D. O. (2014). *Chamber and vocal work by Karol Szymanowski: specifics of stylistic processes.* (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Samson, J. (1980). *The music of Szymanowski*. London: Kahn & Averill. [in English].

Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110 [in English].

Serdiuk, O. V. (2020). Karol Szymanowski and multiculturalism. *Aspects of historical musicology*, XIX–XX, 206–228. DOI 10.34064/khnum2-1912 [in Ukrainian].

Smith, K. (2020). *Desire in Chromatic Harmony*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780190923426.001.0001 [in English].

Szymanowski, K. (1982). *Karol Szymanowski, correspondence: Full edition of preserved letters from and to the composer [Karol Szymanowski, korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora]*. (Collected and edited by T. Chylińska). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

Szymanowski, K. (1987). *Gesamtausgabe = Complete Edition*. A. Neuer (ed.). Kraków: PWM-Edition [in English].

Tagore, R. (1913). *The Gardener.* London: Macmillan [in English].

Tagore, R. (1918). *The Gardener.* (Lyric poetry). (Translated by Yu. Siryi). Kyiv: Dzvin.

Vlad, R. (2002). Karol Szymanowski's Four songs, op. 41 to texts by Tagore. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 135–152. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English].

Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: His Life and Work*. Aldershot, Hants: Ashgate [in English].

Wightman, A. (2002). Exotic elements in the songs of Karol Szymanowski. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 122–134. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English].

Anhelina Mamona
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: angelina127mamona@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-1495-6738

Four Songs op. 41 to Rabindranath Tagore's poems in musicological reflection: aspects of exploring Karol Szymanowski's Oriental visions

Statement of the problem.

Karol Szymanowski's vocal works have repeatedly drawn the attention of researchers particularly from the perspective of embodying an oriental colour. In the majority of such studies one of the composer's cycles, which should clearly be included in the group of his oriental works, is interestingly omitted. Four Songs op. 41 to the poems by Rabindranath Tagore seem to fall out of the context of the composer's work, since they lack the traditional complex of musical idioms associated with Eastern exoticism, which was typical for K. Szymanovsky in the 1910s and early 1920s, as well as for the Western European tradition of that time in general. However, this cycle, as argued in this article, is an example of Orientalism, although unusual.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reflect on this cycle from the perspective of the composer's creative search and testing of alternative to European musical Orientalism artistic solutions. To achieve this objective, the following research methods were chosen: source-critical, comparative-historiographical, genre and stylistic, and semantic. In the musicological works dedicated to Szymanowski's vocal music and oriental aspect of it the Four Songs to Tagore's texts are often neglected or characterised as those that lack of significant artistic value. The cycle is usually not considered as a part of composer's oriental "visions", which determines the original contribution of the proposed article to researching K. Szymanovski's work.

Results and conclusion.

Answering the question whether Szymanowski's Four songs op. 41 are an extra cycle or a technical exercise, we note that both answers may be correct, but with the negative connotation being excluded. In a group of oriental works, this cycle can really seem odd due to the lack of exoticism in its sound. In a certain sense, the writing of this cycle can be understood as a technical exercise, being perceived as K. Szymanowskis attempt to master the potential of Orientalism beyond exoticism.

The composer probably did not set himself the goal of completely moving away from the very idea of Orientalism in the music of the cycle, but he clearly avoided the use of stereotyped signifiers of musical exotics. Apparently, Tagore's poetry prompted him to try to embody its images on a more personal expressive level. The result of the "technical exercise" was the realisation of the possibility of creating an artistic vision of oriental imagery beyond the clichés of musical exoticism practiced in European art. However, as it can be seen from K. Szymanowski's subsequent works, this approach, caused by the peculiarities of the poetic source, did not become the leading one in the composer's work.

Four songs op. 41 to the texts by R. Tagore arose at the intersection of two creative interests of the composer: the world of the East and modern musical language. And in this case, the creative decision of the artist was to level in the cycle of signs of musical Orientalism; instead, K. Szymanovsky focuses attention on the deeper, psychological side of R. Tagore's poems.

***Key words**: vocal cycle, multiculturalism, musical Orientalism, exoticism, musical modernism.*

Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2023 року