

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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису
Мамона Ангеліна Геннадіївна

УДК 78.036(4) "19": 821.214-1

ДИСЕРТАЦІЯ

**"НОВИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ"
У МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИТОРСКИХ ПРОЧИТАНЬ
ПОЕЗІЇ Р. ТАГОРА)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. Г. Мамона

Науковий керівник:
Драч Ірина Степанівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Мамона А. Г. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерства культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Актуальність обраної дисертаційної теми пов'язана з необхідністю осмислення феномену Р. Тагора, відтвореного у музиці першої третини минулого століття в контексті орієнтального дискурсу, що існував в європейській культурі впродовж століть. Композитори, чиї твори були обрані для аналізу, є представниками різних національних шкіл: французької, італійської, української, польської, австрійської, чеської та американської. Попри всі відмінності, що характеризують їх підходи до втілення віршованих текстів, розглянуті твори демонструють певну типологічну схожість, яка проявляється у фактичній відмові від використання існуючого в західно-європейській традиції комплексу засобів музичної виразності, що репрезентує феномен орієнтального. Дослідження спрямоване на вивчення специфіки цієї тенденції в композиторських втіленнях поезії Р. Тагора, а саме – віршів з його збірок «*Gitanjali*» та «*The Gardener*», перекладених англійською з бенгалі самим поетом.

Саме тому **об'єктом дослідження** було обрано музичний орієнталізм в його історичних метаморфозах, **предметом** – принцип музичної репрезентації східних образів у період становлення музичного модернізму.

Метою дослідження є обґрунтування поняття «новий орієнталізм» для визначення того музично-стильового явища перехідного типу, яке виникає на стадії розвитку західного музичного мистецтва першої третини ХХ століття на

теренах осмислення та відтворення орієнтального феномену, зокрема репрезентованого у поезії Рабіндраната Тагора.

Для досягнення поставленої мети були сформульовані такі **завдання**: дослідити ступінь вивченості у наукових джерелах питань музичного орієнталізму; розглянути процеси формування в європейській музиці комплексу засобів виразності для відтворення орієнтальних образів; окреслити культурно-соціальну і філософсько-естетичну сутність європейського орієнталізму як художнього явища; охарактеризувати етапи його формування і національні версії репрезентації образів Сходу у різних історико-культурних контекстах; визначити властивий романтичній поетиці музично-стильовий комплекс («орієнтальний код»), що асоційований в музичній практиці європейських композиторів із східними референціями; на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора («музичної тагоріани») зафіксувати оновлення принципових настанов створення орієнтальних візій в контексті музично-історичного процесу першої третини ХХ століття; прослідкувати авторські особливості рецепції поетичного слова шляхом порівняльного аналізу різних опусів на один і той же словесний текст; розкрити історичні і художні передумови для змін орієнтальної парадигми у добу музичного модернізму; запропонувати дефініцію «нового орієнталізму» та визначити коло художніх явищ, пов'язаних з різними аспектами його присутності у музичному мистецтві першої третини ХХ століття.

У дисертації вперше в українському музикознавстві запропоновано авторську концепцію «нового орієнталізму» як особливого підходу композиторів до втілення орієнтальних образів у своїх творах, в якому вони відкидають сформований в музиці західноєвропейської класико-романтичної традиції комплекс музичних засобів («орієнтальний код»); розкрито значення європейських перекладів поезії Р. Тагора в оновленні орієнтальної музичної парадигми західної композиторської практики; з позицій «нового орієнталізму»;

введені у науковий обіг аналітичні репрезентації музичних творів на вірші Р. Тагора представників різних національних шкіл – української, польської, чеської, італійської, французької, австрійської, американської. Уточнено визначення понять та термінів, що охоплюють процес формування «нового орієнталізму»; питання трансформації орієнтальних образів у музичному мистецтві Заходу в історичному та теоретичному аспектах.

У Розділі 1 розглянуто історичні передумови становлення орієнтальної музичної парадигми у світоглядній системі європейського мистецтва. Детально розглянуто питання термінології та типології орієнталізму у сучасному музикознавстві. Здійснено огляд літератури з проблематики орієнталізму як поняття, що на даний момент несе у собі багато конотацій і функціонує у різних дискурсах. Сьогодні у величезному корпусі сучасних досліджень, присвячених орієнталізму, домінує постколоніальний дискурс. В той же час, в музикознавчих розвідках дослідження орієнталізму реалізується і поза рамками постколоніалізму, виростаючи на теренах екзотизму. Для даної дисертації актуальним є ракурс, в якому орієнталізм розглянутий як присутня в європейському мистецтві ідея про Схід, що постає репрезентантом Іншого. Також виділені основні параметри орієнтального комплексу музичних засобів та подані їх характеристики. Запропоновано поняття «нового орієнталізму» як течії, що, з одного боку, хронологічно вписана у рамки «неокласичного» напрямку, тобто репрезентує «антиромантичну об'єктивацію» художньої творчості 1920-х років, з іншого, – фіксує ті зміни, яких набули у процесі історичного розвитку традиційні для романтизму моделі продукування орієнтальних образів. Їх усталеність і однозначність суперечили розширенню уявлень про Схід, який у дійсності виглядав безмежно розмаїтим, незбагнено таємничим і таким, що далеко не вичерпується «стереотипністю іншого», яка задавалась орієнтальним каноном романтизму.

У Розділі 2 висвітлена постать Р. Тагора та його гастрольні маршрути, що сприяли поширенню нових уявлень про мистецтво Сходу у країнах Європи і США. Показані аспекти багатогранності мистецької фігури Р. Тагора та специфіку його взаємодії з культурою Заходу. Здійснена спроба окреслення образного світу його поезії на основі англійських перекладів у збірках «Гітанджалі» та «Садівник».

У Розділі 3 пропонуються аналітичні розвідки композиторських втілень поезії Р. Тагора, а саме: «*Poème de Gitanjali*» op.22 та «*2 poèmes d'amour*» op. 30 Д. Мійо, «*Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardiniere"*» Ф. Альфано, «*4 Gesänge Op.41 aus "Der Gartner" von Rabindranath Tagore*» op. 41 К. Шимановського, «Він шепнув мені...» з циклу «Чотири романси» op. 11 П. Козицького; «*Gitanjali: Song Offerings*» Дж. Карпентера та «*Triptych for High Voice and String Quartet*» А. Шеперда; чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та баритону «*Potulný šílenec*» Л. Яначека; «*Lyrische Symphonie*» op. 18 А. Цемлінського. Встановлюється, що в розглянутих творах спостерігається поступове звільнення від музичного екзотизму задля передачі орієнтальних образів, присутніх в поезії Р. Тагора.

У Висновках підводиться підсумок і пропонуються подальші перспективи дослідження, що передбачають розгляд інших композиторських інтерпретацій поезії Р. Тагора, а також виявлення ознак «нового орієнталізму» у творах, не пов'язаних з творчістю бенгальського поета.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали спонукають до введення проаналізованих творів у виконавську практику, адже розуміння унікальності явища «музичної тагоріани» сприяє кращому усвідомленню творчих задач композиторів при роботі з віршованим словом. Результати дослідження можна використовувати у науковій та педагогічній роботі. Аналітичні матеріали

можуть застосовуватися як дидактичний матеріал під час навчального процесу у мистецьких закладах вищої освіти.

Ключові слова: *музична тагоріана, музичний екзотизм, міжкультурна комунікація, академічна музика, музичне середовище, worldview, композитор, історична динаміка, культурний універсалізм, синтез мистецтв, мультикультуралізм, звукові практики XX ст., жанрові традиції, Схід і Захід, музичний текст, культурна трансмісія і адаптація, музика XX століття.*

SUMMARY

Mamona A. H. "New Orientalism" in the music of the first third of the 20th century (on the example of composers' interpretations of R. Tagore's poetry) – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 "Musical Art" (02 "Culture and arts"). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The relevance of the chosen dissertation topic is associated with the necessity to comprehend the phenomenon of R. Tagore in the works of composers of the first third of the 20th century within the context of the Oriental discourse that had existed in European music culture for centuries. The composers selected for analysis represent different national schools: French, Italian, Ukrainian, Polish, Austrian, Czech, and American. Despite these differences, the examined works demonstrate a common typological tendency – they choose not to employ the existing Oriental complex in Western European musical tradition. The research aims to study the specificity of this tendency in the musical renderings of R. Tagore's poetry, namely the poems from his collections "Gitanjali" and "The Gardener," translated into English from Bengali by the poet himself.

Therefore, the object of the study was chosen to be musical Orientalism in its historical metamorphoses, and the subject – the renewal of principles of musical representation of Eastern images during the formation period of musical modernism.

The purpose of the study is to substantiate the concept of "new Orientalism" to define the transitional musical-stylistic phenomenon which arised in Western musical art in the first third of the 20th century in terms of understanding the Oriental phenomenon, particularly represented in the poetry of Rabindranath Tagore.

To achieve the set goal, the following **tasks** were formulated: to investigate the scope of research of musical Orientalism in scientific sources; to examine the processes of forming a complex of expressive means in European music for the reproduction of Oriental images; to outline the ideological and philosophical-aesthetic essence of European Orientalism as an artistic phenomenon; to characterize the stages of its formation and national versions of representing Eastern images in various historical and cultural contexts; to identify the musical-stylistic complex ("Oriental code") inherent in romantic poetics, which is associated in the musical practice of European composers with Eastern references; to document the renewal of fundamental principles for creating Oriental visions in the context of the musical-historical process of the first third of the 20th century, based on composers' interpretations of R. Tagore's poetry ("musical Tagoriana"); to trace the features of composers' reception of poetic words through a comparative analysis of different opuses set to the same text; to reveal the historical and artistic prerequisites for changes in the Oriental paradigm during the era of musical modernism; to propose a definition of "new Orientalism" and to identify the range of artistic phenomena associated with its various aspects in the musical art of the first third of the 20th century.

The dissertation for the first time in Ukrainian musicology proposes the author's concept of "new Orientalism" as a specific approach of composers to embodying Oriental images in their works, in which they reject the established complex of musical means ("Oriental code") formed in Western European classical-romantic tradition; reveals the significance of European translations of R. Tagore's poetry in the renewal of the Oriental musical paradigm in Western compositional practice; introduces analytical representations of musical works based on R. Tagore's poems by representatives of different national schools – Ukrainian, Polish, Czech, Italian, French, Austrian, American – into scholarly circulation from the standpoint of "new Orientalism"; refines the definitions of concepts and terms encompassing the process

of forming "new Orientalism"; and addresses the transformation of Oriental images in Western musical art in historical and theoretical aspects.

In Chapter 1, the historical prerequisites for the formation of the Oriental musical paradigm in the worldview system of European art are considered. The issues of terminology and typology of Orientalism in contemporary musicology are examined in detail. A review of the literature on the problems of Orientalism as a concept formed in European culture as an idea of the East as a representative of the Other is conducted, a concept that currently carries many connotations and functions in various discourses. Thus, in the vast body of contemporary research on Orientalism, there has been a domination of the postcolonial discourse. At the same time, in musicological studies, the studies of Orientalism are also carried out outside the framework of postcolonialism. The main features of the Oriental musical complex are highlighted. The concept of "new Orientalism" is proposed as a trend that, on the one hand, chronologically fits within the framework of the "neoclassical" direction, i.e., represents the "anti-romantic objectification" of artistic creativity of the 1920s, and on the other hand, captures the changes that the traditional models of producing Oriental images inherent in Romanticism have undergone in the process of historical development. Their stability and unambiguity contradicted the expansion of ideas about the East, which in reality appeared infinitely diverse, incomprehensibly mysterious, and far from being exhausted by the "stereotypical otherness" set by the Oriental canon of Romanticism.

Chapter 2 is dedicated to R. Tagore and his touring routes, which contributed to the spread of new perceptions of Eastern art in European countries and the USA. The aspects of the multifaceted artistic figure of R. Tagore and the specifics of his interaction with Western culture are shown. An attempt is made to outline the imaginative world of his poetry based on his English translations in the collections "Gitanjali" and "The Gardener".

Chapter 3 proposes analytical studies of the composers' interpretations of R. Tagore's poetry, namely: "Poème de Gitanjali" op. 22 and "2 poèmes d'amour" op. 30 by D. Milhaud, "Tre Poemi di Rabindranath Tagore da 'Il Giardiniere'" by F. Alfano, "4 Gesänge Op.41 aus 'Der Gartner' von Rabindranath Tagore" op. 41 by K. Szymanowski, "He Whispered to Me..." from the cycle "Four Romances" op. 11 by P. Kozitsky; "Gitanjali: Song Offerings" by J. Carpenter and "Triptych for High Voice and String Quartet" by A. Shepherd; the male choir with soprano, tenor, and baritone solo "Potulný šílenec" by L. Janáček; "Lyrische Symphonie" op. 18 by A. Zemlinsky. It is stated that in the examined works, there is no dominance of musical exoticism to convey the Oriental images present in R. Tagore's poetry.

The Conclusions summarizes the key inferences of the research and propose further research perspectives, which include the study of other composers' interpretations of R. Tagore's poetry, as well as the identification of signs of "new Orientalism" in works not related to the Bengali poet's creativity.

The practical significance of the work lies in the fact that its materials encourage the introduction of the analyzed works into performance practice, as understanding the uniqueness of the "musical Tagoriana" phenomenon contributes to better comprehension of the creative tasks of composers when working with the Tagore's poetry. The research results can be used in scientific and pedagogical work. The analytical materials can be used as didactic material during the educational process in art institutions of higher education.

Key words: *musical Tagoriana, musical exoticism, intercultural communication, academic music, musical environment, worldview, composer, historical dynamics, cultural universalism, synthesis of arts, multiculturalism, sound practices of the 20th century, genre traditions, East and West, musical text, cultural transmission and adaptation, 20th-century music.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України:

1. Мамона, А. Г. (2022). «Східна мелодія» Л. Українки – М. Лисенка: специфіка відтворення орієнтальних образів. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 26. С. 56-66. https://aspekty.kh.ua/vypusk26/aspekt_26_4_mamona.pdf
2. Мамона, А. Г. (2023). Лірика Р. Тагора в композиторських інтерпретаціях: спроба порівняльного аналізу. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 33. С. 22-38. https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_2_Mamona.pdf
3. Мамона, А. Г. (2023). «Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 69. С. 40-55. https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemu_69_2_mamona.pdf

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

1. Мамона, А. (2020) Орієнтальні зацікавлення Людвіга ван Бетховена (з історії нереалізованих проєктів). Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування ХІХ-ХХІ ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена): Матеріали [Тези] Міжнародної науково-творчої конференції, 17 грудня 2020 року, ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів. С. 66-67.
2. Мамона, А.(2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за

матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року. Харків, Вид-во ТОВ «Естет Прінт». С. 164–166.

3. Мамона, А. (2022). Орієнталізм у музиці М. Лисенка: на перетині знакових полів. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1 – 2 березня 2022 року: протоколи засідань. Львів. С. 36-37.

4. Мамона, А. (2023). Кароль Шимановський: паломництво у країну Сходу (пошуки сенсів в умовах воєнного часу). Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Суми. Триторія. С. 124 -127

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	11
ЗМІСТ.....	13
ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИСВІТЛЕННЯ.....	24
1.1. Поняття «орієнталізму» у світлі сучасної гуманітаристики та постколоніальних студій.....	24
1.2. Шляхи формування музичного орієнталізму у парадигмі Екзотичного	33
1.3. «Новий орієнталізм» – «мрії про Схід» за межами екзотичності	45
Висновки до Розділу 1.....	52
РОЗДІЛ 2. РАБІНДРАНАТ ТАГОР – «МУДРЕЦЬ З ПІВДЕННОЇ АЗІЇ».....	54
2.1. Постать Р. Тагора у рецепції Західного світу	54
2.2. Гастрольні маршрути країнами Заходу	66
2.3. Топографія поетичного всесвіту Р. Тагора	73
2.3.1. Архетипові знаки.....	74
2.3.2. Візуальна палітра.....	75
2.3.3. Звуки, що розбивають тишу	76
Висновки до Розділу 2.....	77
РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ Р. ТАГОРА У КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ПАРАДИГМИ	79
3.1. Даріус Мійо: прощання з <i>La Belle époque</i>	79
3.2. Франко Альфано: образи Сходу у ліричному наближенні	91
3.3. Кароль Шимановський: езотерика відчаю.....	100
3.4. Пилип Козицький: «драматичний етюд» за методом Л. Курбаса.....	112

3.4.1. "Східна пісня" Лесі Українки - Миколи Лисенка як "кримський текст"	112
3.4.2 Метод "перетворення" у музичній композиції на вірш з "Садівника"	119
3.5. Леош Яначек: притча подорожнього	124
3.5. А. Цемлінський: «пісенна симфонія»	132
3.7. Композитори Нового Світу: бажання духовної єдності	167
Висновки до Розділу 3.....	177
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186
ДОДАТОК. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	203

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музично-історичний процес першої третини ХХ століття був позначений кардинальним перетворенням всієї сукупності мистецьких практик, що обумовлювалося динамічними зрушеннями у багатьох сферах життя. Спочатку цей період з дистанції часу видався «прекрасною епохою» миру і задоволень з пряними домішками декадансу. Проте розквіт мистецтв, народжених буянням фантазії, невдовзі буде розтоптаний сталевую ходою ХХ століття – безкомпромісно сучасного і нового. Пора політичної нестабільності, криз і руйнувань, істеричної тривоги і катастрофічних передчуттів не давала перевести подих. «Ніхто не знав чого чекати, бо те, чого чекали, рідко збігалось з тим, чого дочекалися», – зауважує Джуліан Барнс (Barnes, 2019, р.43). У цьому «шумі часу» люди західної цивілізації почули, як їм здалося, рятівний голос п'ятдесятирічного «мудреця з Калькутти» – Рабіндраната Тагора (1861-1941). Присудження йому у 1913 році престижної Нобелівської премії по літературі парадоксальним чином випередило його всесвітнє визнання. (Як правило, буває навпаки). І після цього почалися тріумфальні гастрольні тури країнами Європи, Америки, Африки, Азії. Того року Шведська академія розглядала ще двадцять сім номінантів, серед яких з Тагором конкурували Томас Гарді, Анрі Бергсон і Анатоль Франс, які мало поступалися індійському поету майстерністю і оригінальністю, втім вибір був на користь Р. Тагора «за глибоко відчуті, оригінальні й прекрасні вірші, в яких з винятковою майстерністю виразилося його поетичне мислення, що стало, за його власними словами, частиною літератури Заходу»¹ (The Nobel Prize in Literature 1913). Можна додати, що його поезія крім того стала і частиною музичної культури

¹ «Because of his profoundly sensitive, fresh and beautiful verse, by which, with consummate skill, he has made his poetic thought, expressed in his own English words, a part of the literature of the West»

Заходу, адже на вірші поета було створено більше трьох сотен музичних творів представниками різних національних культур, в тому числі і української. Попри множинність відмін і жанрову строкатість, ці численні опуси утворюють певну типологічну єдність, і не тільки як колекція «музичної тагоріани». Корпус цих музичних текстів об'єднує східна тематика, яку доволі активно розробляли музиканти. Проте напрацьований протягом майже двох століть досвід музичного орієнталізму у випадку з поезією Р. Тагора був використаний доволі специфічно. Унікальні художні тексти у зіставленні виявляють спільність підходу до поетичного матеріалу і концептуальну єдність, які у даній дисертації пропонується визначити поняттям «новий орієнталізм». Звернення до явищ орієнталізму в його оновлених формах само по собі є симптоматичним, адже ця тематика давно вже увійшла в академічний дискурсивний простір, виокремлюючись як важлива і самостійна, водночас вельми суперечлива. Термінологічна рефлексія над проявами орієнталізму в композиторській практиці часів музичного модернізму поставила низку питань, розв'язанню яких і присвячена дана наукова праця.

Зважаючи на це, актуальність дисертації полягає, *по-перше*, у самій сфері дослідження, яка постає як складна трансформація явища орієнталізму у різних національних версіях. *По-друге*, робота знаходиться в руслі актуальних пошуків нових шляхів дослідження форм функціонування орієнтального дискурсу в умовах його підпорядкування та залежності від авторських інтенцій поета і музикантів, що включені у творчий пошук нової модерної мови. Присутність та принципи репрезентації Сходу, точніше індійської культури в європейському мистецькому просторі також потребують розгляду і є актуальними для осмислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського

національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського до плану науково-дослідної роботи кафедри. Дослідження відповідає комплексній темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол № 2 від 17.09.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради університету (Протокол № 7 від 30/01/2024).

Метою дослідження є обґрунтування поняття «новий орієнталізм» для визначення того музично-стильового явища перехідного типу, яке виникає на стадії розвитку західного музичного мистецтва першої третини ХХ століття у царині осмислення та відтворення орієнтального феномену, зокрема репрезентованого у поезії Рабіндраната Тагора.

Завдання дослідження зумовлені реалізацією поставленої мети:

- дослідити ступінь вивченості у наукових джерелах питань музичного орієнталізму;
- розглянути процеси формування в європейській музиці комплексу засобів виразності для відтворення орієнтальних образів;
- окреслити ідеологічну і філософсько-естетичну сутність європейського орієнталізму як художнього явища; охарактеризувати етапи його формування і національні версії репрезентації образів Сходу у різних історико-культурних контекстах;
- визначити властивий романтичній поезії музично-стильовий комплекс («орієнтальний код»), що асоційований в музичній практиці європейських композиторів із східними референціями;
- на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора («музичної тагоріани») зафіксувати оновлення принципових настанов створення орієнтальних візій в контексті музично-історичного процесу першої третини ХХ століття; прослідкувати авторські особливості рецепції

поетичного слова шляхом порівняльного аналізу різних опусів на один і той же словесний текст;

- розкрити історичні і художні передумови для змін орієнтальної парадигми у добу музичного модернізму; запропонувати дефініцію «нового орієнталізму» та визначити коло художніх явищ, пов'язаних з різними аспектами його присутності у музичному мистецтві першої третини ХХ століття.

Об'єктом дослідження є музичний орієнталізм в його історичних метаморфозах. **Предметом** — принципи музичної репрезентації східних образів у період становлення музичного модернізму.

Аналітичний матеріал дослідження складають: ряд творів західно-європейських та американських композиторів на вірші Р. Тагора зі збірок «Гітанджалі» та «Садівник», серед яких – камерно-вокальні твори «*Poème de Gitanjali*» op.22 та «*2 poèmes d'amour*» op. 30 Д. Мійо, «*Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardinere"*» Ф. Альфано, «*4 Gesänge Op.41 aus "Der Gartner" von Rabindranath Tagore*» op. 41 К. Шимановського, «Він шепнув мені...» з циклу «Чотири романси» op. 11 П. Козицького; «*Gitanjali: Song Offerings*» Дж. Карпентера та «*Triptych for High Voice and String Quartet*» А. Шеперда; чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та баритону «*Potulný šílenec*» Л. Яначека; «*Lyrische Symphonie*» op. 18 А. Цемлінського. Окрім того, матеріалом аналітичних етюдів в рамках дослідження стали зразки, що демонструють «традиційне» функціонування музичного орієнталізму у творах європейських композиторів: «*Gnossiennes*» Е. Саті та «Східна мелодія» на вірш Л. Українки М. Лисенка.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

джерела, присвячені дослідженню історичних та теоретичних проблем європейського мистецтва, – Т. Гундорова (2009), J. Barnes (2019), F. De Donno (2019), H. Laurens (2004), A. Macfie (2019), J. Ramazani (2020), E. Said (1978; 1994), T. Taylor (2007)

– джерела, присвячених окремим композиторським постатям, – Т. Булат (2009), М. Гордійчук (1985), Д. Полячок (2014; 2019), О. Сердюк (2020). A. Beaumont (2000), T. Chyli ska (1993; 2008), Collaer P. & Galante J. (1988), C. Floros (2014), E. Forbes (1992), L. Gorrell (2002), L. Harrison (2007), B. Kelly (2016), M. MacDonald (2008), M. Moskovitz (2010), T. Pierson (2001), H. Pollack (2001), O. Pukl, J. Tyrrel, & V. Reittererová (2001), J. Samson (1980, 2001), A. Wightman (1999; 2002)

– літературознавчі праці, присвячені життю та творчості Р. Тагора, практиці іншомовних перекладів його віршів – М. Гош (2024), P. Chakravarti, & M. Prayer (2023), S. Chaudhuri (2021), A. Ghosh, & E. Brewer Redwine (2022), R. Head (2010), M. Lago (1976; 1989), W. Radice (2016), S. Rayapati (2010), K. Samiran, N. Amar (2006), A. Sen (2005; 2014), J. Shaw (2013), E. Thompson (1991)

– культурологічні та історико-музикологічні дослідження – О. Берегова (2020), І. Довжинець (2022); І. Драч (2009; 2010); Жаркова В. (2009, 2020, 2024); О. Жарков (1991); О. Зінкевич (1998, 2007); Л. Корній (2001; 2011); О. Корчова (2020), Л. Мельник (2004); А. Мізітова (2017); О. Огнєва (2007), С. Павлишин (2005), М. Ржевська (2005), І. Рябчун (2021, 2023), О. Сердюк (2023), С. Dahlhaus (1983). С. Kimball (2006), М. Head (2018), R. Lakeway & R. White (1989), R. Locke (1998; 2001; 2007; 2011; 2012; 2015), Z. Roman (2008), A. Ross (2009), D. Scott (1998), S. Sen (2008), R. Taruskin (2005),

– дослідження, присвячені теоретичним та методологічним проблемам музикознавства – К. Smith (2020), В. Москаленко (2013), С. Шип (1998; 2023), О. Овсянікова-Трель (2023).

Методи дослідження. Дисертація базується на комплексному підході, який включає використання *герменевтичної практики*, що дозволила представити об'єкт дослідження як музично-історичне явище в його художньо-естетичних, емоційно-виразових, композиційних і жанрово-інтонаційних параметрах. *Історіографічний та джерелознавчий методи* використані для розкриття соціокультурних чинників, що вплинули на процеси відтворення східної образності в європейському мистецтві. *Компаративний метод* використаний для порівняння зразків композиторських інтерпретацій одного поетичного тексту. *Методи інтонаційного, жанрового, структурного та гармонічного аналізу* використані для виявлення тематичних, фактурних і композиційних параметрів музичного матеріалу та особливостей його розвитку. *Інтермедіальний підхід* використаний для досягнення практики міжмистецьких взаємодій з використанням віршованого тексту.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дисертації *вперше*:

- розглянута специфіка композиторського прочитання поезії Р.Тагора в аспекті оновлення орієнтальної парадигми у музичному мистецтві Європи і Сполучених штатів Америки; запропоноване узагальнене визначення для історичної локалізації цього досвіду трансформації настанов орієнталізму;
- визначені функціонування уявлень про мистецтво Індії в аспекті його європейської рецепції, охарактеризовані у відповідному ракурсі конкретні зразки композиторської творчості як самобутньої реакції на історичні виклики кризових часів, спричинених Першою світовою війною;

- введені у науковий обіг аналітичні репрезентації музичних творів на вірші Р. Тагора представників різних національних шкіл – української, польської, чеської, італійської, французької, австрійської, американської.

Уточнено і доповнено:

- сучасні теоретичні концепції орієнталізму, шляхи оновлення пов'язаної з ним музичної практики;
- методи аналізу явищ міжмистецьких взаємодій, у тому числі їх втілення у художніх структурах музичних текстів із словом;
- феноменологію музичної «тагоріани» у контексті пост-романтичних тенденцій в умовах розгортання музичного модернізму;
- значення Присутності постаті Р. Тагора у музично-історичних реаліях першої третини ХХ століття;
- уявлення про оригінальний досвід музичних прочитань поезії Р. Тагора у різних національних культурах Заходу.

Набули подальшого розвитку:

- принципи вивчення репрезентації східної образності як особливої сфери уваги у сучасному мистецтві.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані у процесі вивчення історії та теорії музики у закладах вищої освіти, для розробки текстів лекцій, навчально-методичних посібників та програм із дисциплін «Історія світової музичної культури», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «World music», «Музичне східознавство», «Інтермедіальні студії у сучасній музикології» тощо. Робота може посилити науковий інтерес до орієнтальних феноменів у західному мистецтві, спонукати до їх подальшого осмислення, а також надати корисну інформацію для сучасних митців-практиків, сприяти розширенню музичного репертуару та поглибленню уявлень про музичну практику першої третини ХХ століття.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (22-23 жовтня 2020 року, Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського); Міжнародна науково-творча конференція «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування ХІХ–ХХ ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена). (10–12 грудня 2020 року, Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (15–18 січня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Леся Українка на перехресті культур і часів», присвяченій 150-річчю Лариси Косач (18-20 березня 2021, Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; Музей книги і друкарства України); II Міжнародна конференція Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17-18 травня 2021 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародний науковий симпозіум "Черкашинські читання" (10-12 грудня 2021 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (1–2 березня 2022 року, Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка); III Міжнародна науково-творча конференція Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (21-22 травня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); XVII Молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (26-27 травня 2022 року, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової); Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років:

звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); II Міжнародні Черкашинські читання «Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (18-19 листопада 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (20–21 травня 2023 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського) III Міжнародні Черкашинські читання «Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (24–25 листопада 2023 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (18-19 травня 2024 року Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у 3 одноосібних наукових публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство» та в 4 публікаціях, виданих у збірках матеріалів конференцій

Структура. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаної літератури налічує 229 позицій, з них 154 — іноземними мовами. Обсяг основного тексту роботи становить 173 сторінки, повний обсяг дисертації – 206 сторінок.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИСВІТЛЕННЯ

1.1. Поняття «орієнталізму» у світлі сучасної гуманітаристики та постколоніальних студій

Оксфордський словник англійської мови подає три визначення поняття орієнталізм. Перше з них – «орієнтальний стиль чи якість; характер, звичаї ... східних народів; орієнтальна риса, ознака або ідіома». У другому визначенні вживання поняття «орієнталізму», як зазначається у словнику, є доволі рідким, і поняття у цьому сенсі вважається застарілим. Мова йде про орієнталізм як «знання східних мов, культур тощо». Третє, найновіше визначення пов'язане із практикою відтворення «Сходу (в особливості Середнього Сходу) у західних академічних роботах, мистецтві, або літературі; ... ця репрезентація сприймається як стереотипізована або екзотизована і як наслідок є такою, що втілює колоніальний підхід» (Oxford English Dictionary, 2023). Це трикомпонентне значення уніфікується у Кембриджському корпусі англійської мови, де під «орієнталізмом» розуміються «західні уявлення про Близький Схід і про Східну та Південно-Східну Азію, особливо надто прості або неточні уявлення про те, що ці суспільства загадкові, ніколи не змінюються або не здатні розвиватися сучасним шляхом без допомоги Заходу» (Cambridge Dictionary, n.d.). Причому вживання цього терміну регламентується приміткою «disapproving» («несхвально»). Своїх негативних конотацій слово, що походить від простої назви географічного напрямку Orient («сторони світу», «схід сонця») і водночас слугує коренем для таких важливих понять, як «орієнтир» і «орієнтування», набуває не так давно. Як зазначає впливовий британський історик А. Л. Макфі (A. L. Macfie), упродовж менш ніж двадцяти років по закінченню Другої світової війни у західній гуманітаристиці орієнталізм перестав бути поняттям, що означало «працю орієнталістів, або ж характер, стиль або якість, що асоціювались

зі східними націями», і перетворився на розширений концепт, що визначає «корпоративну інституцію, створену для того, щоб мати справу зі Сходом, часткове уявлення про Іслам, інструмент західного імперіалізму, стиль мислення, заснований на онтологічній та епістеміологічній відмінності між Сходом та Заходом, і навіть ідеологію, що виправдовує та враховує підкорення темношкірих, палестинських арабів, жінок та багато інших припустимо депривованих груп» (Macfie, 2019, с. 2).

Серед дослідників, що сприяли кардинальному переосмисленню цього поняття, найвпливовішим став американо-палестинський літературознавець Едвард Саїд (Edward Wadie Saïd). У 1978 році він опублікував книгу під назвою «Орієнталізм: Схід, створений Заходом», що викликала активні дебати серед культурологів та мистецтвознавців. Ідеї Е. Саїда спровокували лавину подальших досліджень, де музикознавство не стало виключенням.

У своїй резонансній роботі У. Саїд визначив орієнталізм як «...спосіб розуміння Сходу (Orient) на основі особливого місця, що його посідав Схід у європейському Західному досвіді» (Saïd, 1976, с.1). За Е. Саїдом, «... Схід допоміг визначити Європу (себто Захід) як контрастний образ, ідею, особистість, досвід». (Saïd, 1976, с.2). Дослідник пропонує декілька визначень орієнталізму, серед яких більш загальний характер мало те, що стосувалося сприйняття Сходу в геополітичних умовах колоніалізму. З точки зору автора, орієнталізм не стільки цікавий і науковий підхід до вивчення культурного досвіду людства, скільки засіб встановлення переваги Заходу шляхом включення Сходу в обмежений набір образів і припущень, які мають тенденцію підживлювати «колективну мрію Європи про Схід», тобто та сама неавтентична і незмінна візія Сходу, про яку і йшлося на сторінках сучасних академічних словників.

Друге подане ним визначення виведене апелює до західної академічної традиції. В такому ракурсі орієнталізм усвідомлюється як стиль мислення,

заснований на онтологічній та епістемологічній розбіжностях між «Орієнтом» і «Окцидентом» (Said, 1976, с.2) «Цей орієнталізм може вмістити в себе Есхіла, ... Віктора Гюго, Данте та Карла Маркса» (Said, 1976, с.3), маючи на увазі, що більшість авторів західної цивілізації прийняли базову відмінність між світами Сходу і Заходу за стартову точку для розвитку своїх ідей, сюжетів та досліджень».

У передмові до присвяченого двадцять п'ятій річниці від першої публікації «Орієнталізму», Е. Саїд ставить поняття «орієнталізм» в один ряд з «імперіалізмом» у розумінні наслідків, до яких призвело і продовжує призводити існування цих явищ. Сам автор зазначає, що ні термін «орієнталізм», ні концепція «Заходу» не мають онтологічної стабільності, і кожен з них складає «людське зусилля, часткове ствердження, часткову ідентифікацію Іншого» (Said, 1994, Preface). Вбачаючи в орієнталізмі інструмент на службі у імперіалізмі, Е. Саїд мав на увазі, перш за все, геополітичні умови сучасності. Проте феномен орієнталізму виник раніше і далеко не обмежується тиражуванням «колоніальних настанов», але також свідчить про інтерес до відмінних культурних форм буття людства. Це визнавав і сам Е. Саїд, коли писав: «...Орієнт був майже європейським винаходом, і з часів Античності слугував місцем романтики, екзотичних істот, нав'язливих спогадів та пейзажів, непересічного досвіду» (Said, 1978, с. 1). Втім як би там не було термін був раз і назавжди «скомпрометований», а художні явища, які продовжувала продукувати збуджена Сходом фантазія, набували інших назв².

Втім у контексті міждисциплінарних, мистецтвознавчих і музикознавчих студій термін орієнталізм продовжує своє існування із певними нейтральними

² Наприклад, «World Music» (Див.: дисертацію І. Федорової, про походження, особливості еволюції та сучасні модифікації цього дуже схожого на орієнталізм поняття. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fedorova-avtoreferat.pdf>)

оцінковими конотаціями. Наріжною для цього виступає теза Е. Саїда про те, що орієнтальний дискурс, що формувався з пост-просвітницького часу, функціонує як певна мережа ідей, думок та понять, які так чи інакше впливатимуть на будь-яку нову спробу взаємодії з Орієнтом. «... через орієнталізм Схід не був (і не є) вільним суб'єктом думки або дії. <...> не те, щоб орієнталізм в односторонньому порядку визначає все, що може бути сказано про Схід, проте мова йде про цілу мережу інтересів, з якими неминуче треба мати справу (а отже, вони також задіюються) в кожному випадку, коли розглядається своєрідна сутність Орієнту (Said, 1978, с. 3)

Альтернативною до американської і частково німецької політичної науки виступає французька традиція орієнталістики, яка використовує поняття «орієнталізм» як певну «евокативну ідею», що відкриває суперечливе дискурсивне поле, де перетинаються чарівні ілюзії, гострі пристрасті, конфліктні інтереси, минуле межує із майбутнім. На цих теренах вільно співіснують дисциплінарно відмінні наукові дослідні напрями: географічні, антропологічні, історичні, економічні, культурологічні тощо. Орієнталізм постає як термін, специфічний для символічної географії та колективної уяви, що дозволяє упевнити визначення виокремленого фрагменту дійсності. Ідея «орієнталізму» у такому ракурсі народжує гео-історичні концепції, що транслюються в університетських аудиторіях, у промовах політиків і сприймаються масовою свідомістю. У тезовому огляді французького орієнталізму Анрі Лорен (Henry Laurens) наголошує, що «специфіка французького орієнталізму сьогодні зумовлена «меншою відмінністю між внутрішнім і зовнішнім» і пов'язана «із прийняттям культурного плюралізму». Існуючий сучасний стан із використанням поняття «орієнталізм» французький дослідник коментує так: «Розвиток суспільних наук з їх покликанням до експертизи зробив орієнталізм полемічним поняттям, образою, яку люди адресують собі на знак незгоди.

Прагнення до дисциплінарного утвердження призвело до відмови від культурного та загального підходу. Тоді орієнталістський об'єкт ніби розчиняється, але невдовзі з'являється знову, спочатку в дуже евфемістичному терміні культурної області» (Laurens). Попри всі нав'язані сучасним постколоніальним дискурсом негативні змістовні «обертони», поняття орієнталізму, як пише А. Лорен, «зберігається, насамперед, через специфіку його формування». Саме друге визначення Оксфордського словника, яке зазначене як застаріле, а саме – «набуття знань зі східної мови та цивілізації, що супроводжується набуттям дисциплінарних знань, передбачає набагато довший час навчання та використання мережі спеціальних інститутів», є, на думку автора «історичної подорожі» актуальним, адже важливе для дослідників, «які природно схильні об'єднуватися в міждисциплінарний спосіб навколо своїх культурних сфер». Якщо деколонізація поклала край європейському домінуванню, вона не вичерпала історичного явища орієнталізму, яке належить до більш тривалого періоду.

У рамках музикознавчого дискурсу орієнталізм розглядається як певна ідея сприйняття Сходу світом Заходу. Це сприйняття зазвичай здійснюється в умовах діалектичного розмежування на «своє – інше» та позначенням цього іншого як екзотичного на стилістичному, так і на образному й концептуальному рівнях. Одним з найавторитетніших дослідників музичного орієнталізму є американський музикознавець Р. Лок (Ralph P. Locke), автор монографій «Musical Exoticism: Images and Reflections» (2009) та «Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart» (2015), а також ряду статей, присвячених музичному орієнталізму та екзотизму. Він також є автором статті «Orientalism» в музичному словнику Гроува, де визначає це поняття як «у вузькому сенсі – діалекти музичного екзотизму у Західному музичному мистецтві, які відтворюють Схід або орієнт, в ширшому сенсі – ставлення до тих самих геокультурних регіонів,

виражене у певних західних музичних творах, в незалежності від того, відтворює даний твір музику регіону чи ні» (Locke, 2001) . Як бачимо, автор висвітлює явище орієнталізму у двох ракурсах: в одному –це поняття характеризується як «стилістично-орієнтоване», а в іншому – як більш комплексне, що включає в себе розгляд будь-якого «екзотичного твору». Поняття екзотизму, таким чином, постає синонімічним щодо орієнталізму, і цілком логічно, що присвячена екзотизму стаття у музичному словнику Гроува, написана тим самим автором. Р. Лок визначає екзотизм як «втілення місцевості, людей чи соціального середовища, що є (або сприймається чи уявляється як) глибинно інакша в порівнянні з прийнятими локальними нормами у своїх поглядах, звичаях та моралі» (Locke, 2001).

Зазначимо, що у своїх наукових розвідках Р. Лок зазвичай послуговується саме поняттям музичного екзотизму (він також є автором поняття «розширеного екзотизму»). Можливою причиною термінологічної підміни «орієнталізму» «екзотизмом» у музичній науці є достатньо велика кількість політичних та соціокультурних конотацій, що має у сучасній гуманітаристиці поняття орієнталізму.

Певна кількість музикознавців виступили з критикою застосування поінформованого Е. Саїдом постколоніального підходу в музикознавчому дискурсі. Американський Джонатан Белман (Jonathan Bellman) у своїй статті «Orientalism in Music and Critical Musicology» (2011) нагадав про наявність ще одного розуміння поняття «орієнталізм»: «Подібно, але дещо ширше, ніж терміни “арабеска” (використання геометричних патернів на основі ісламського мистецтва) та “китайщина” (“chinoiserie”) (декоративні патерни, що походять від китайського мистецтва), під “орієнталізмом” може матися на увазі вишукані типи декорування, часто яскраво забарвлені, та такі, що нагадують мистецтво чи архітектуру далеких азійських земель чи народів та місцевості Середнього

Сходу». Автор також зазначає здебільшого кітчеву природу сприйняття цього стилю в тому числі і музичних колах, наводячи як приклад скептичні ремарки І. Стравінського з приводу орієнталізму в музиці Ц. Кюї. Визначення орієнталізму в розумінні декоративного стилю, за словами Д. Белмана, перегукується із застосуванням більш загальної концепції музичного екзотизму, в основі якої – «запозичення або використання матеріалів, які відображають далекі краї або екзотичні контексти» (Bellman, 2011, С. 2). Розмірковуючи про наявність всіх цих можливих визначень та їх взаємодію, автор приходять до закономірного висновку, що термінологічне питання у даному випадку не має остаточного вирішення. Подібна проблема позначена і в контексті визначення музичного орієнталізму, або «орієнталізму в музиці», де серед наведених варіантів – «певний ряд різноманітних музичних екзотизмів», «продуктивний критичний інструмент для дослідження широкого спектру способів, за допомогою яких музика вбудована у більш широку культуру, яку вона відображає, з якою веде діалог та можливо дає власний коментар» та «більш обмежений аспект постколоніальної критики, релевантної тільки до тоді, коли критика ... має справу з малим сегментом репертуару, культивованого, народного, чи чогось посередині» (Bellman, 2011, с. 4).

Коментуючи розуміння «орієнталізму», запропоноване Е. Саїдом в однойменній книзі 1978 року, Д. Белман зауважує, що літературознавець у своїх спробах музичної критики часто не позначав проблему взаємин Сходу та Заходу або апропріації – тем, які його цікавили в інших сферах. «Саїд точно міг сказати про музику більше, ніж негнучкий постколоніальний підхід міг запропонувати. <...> його роботи стверджують культурну мультивалентність музики, сміливо виходячи далеко за рамки принципово бінарної структури постколоніальної критики» (Bellman, 2011, с. 6). У нашій роботі ми крім іншого не торкатимемося такого заявленого Е. Саїдом аспекту орієнталізму, як

позиціонування сили та абсолютна домінація сили з боку світу Заходу. У той час, як ми не заперечуємо можливості розгляду цього питання з боку музикознавства, це не входило в задачі даного дослідження, тому, можливо, ця проблема ще чекає свого висвітлення в майбутніх розвідках.

В українському музикознавстві поняття орієнталізм на даний момент позбавлене постколоніальних наголосів. Зазвичай, говорячи про орієнтальні твори чи орієнтальну тематику у творчості того чи іншого митця, мається на увазі коло образів країн Сходу (Індія, Далекий Схід, арабський Схід тощо) та стилістичні прийоми, завдяки яким ці образи відображаються в музиці. У статті четвертого тому «Української музичної енциклопедії» Ольга Кушнірук називає орієнталізм «особливим художнім явищем європейської культури, пов'язаним зі сприйманням тем, образів Сходу виключно як екзотичних об'єктів художнього змісту мистецьких творів і втіленням їх характерності в композиторській творчості 18-20 століття» (Кушнірук, 2016, с. 488). Рубрики, присвяченої музичному екзотизму, в енциклопедії немає, а музичний екзотизм розглядається як маркер, що визначає орієнталізм.

Подекуди в українському музикознавстві поняття орієнтального та екзотичного вживаються як синонімічні. Наприклад, в третьому томі «Історії української музики» Л. Корній у характеристиці «східної лінії» опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, можна прочитати наступний пасаж: «У музиці східної лінії слабо виражається орієнтальний елемент. Деякі орієнтальні (екзотичні) риси має марш з III дії. Це виявляється в мелодії скрипок з форшлагами, у звучанні квінти в басах, у дробі барабана» (Корній, 2011, с.205)

Серед основних показників музичного орієнталізму зазвичай згадують застосування гармонічного виду мінору та мелодичного ходу зі збільшеною секундою, органний пункт, мелодику орнаментального типу, ритмічні фігури типу тріолей, квінтолей, секстолей і т. п., квінтові бурдони. Очевидно, що всі

вказані стилістичні елементи зустрічаються часто і без орієнтального забарвлення. Особливу цікавість тут має царина інструментальної непрограмової музики, де наявність екзотичності у звучанні підпорядковується суто суб'єктивному сприйняттю слухача/дослідника. Так, П. Крістіансен, ґрунтуючись на існуючому корпусі робіт, присвячених музичному орієнталізму, став автором цікавої розвідки під назвою «*The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2 ("Fifths")*», яка досліджує всього декілька тактів (тт. 85-88) першої частини квартету Й. Гайдна (Christiansen, 2008). Знаходячись у «полі впливу» орієнталізму, дослідник почув елемент екзотизму у вказаному фрагменті. Погодитись з цією точкою зору чи, навпаки, заперечити її видається нам дещо невдячною справою, адже в якості аргументації нічого, окрім того, як «даний пасаж чуємо ми», запропонувати не можна. Якщо спробувати здійснити певний мисленнєвий експеримент і уявити, що Й. Гайдн дав цій частині або всьому циклу якийсь програмний підзаголовок, тоді цілком можливо, що прискіпливі музикознавці змогли б знайти і інші знаки екзотичного.

Втім, якщо тематика твору цілком очевидно пов'язана зі світом Сходу чи містить екзотичні відсилки, стилістичні комплекси з наявністю вказаних вище орієнтальних знаків, безпомилково зчитуються нами як маркери екзотичності. Цікаво тут провести паралель із зауваженням Саїда щодо «сталості» образу Сходу в свідомості європейця, адже така сталість спостерігається і в музичній культурі. Наявність цілого поля орієнтальних сюжетів стала однією зі стильових ознак епохи романтизму.

Таким чином, на момент початку ХХ сторіччя в західно-європейській музичній традиції існувала сформована ідея орієнталізму, де наявний образ Сходу (на рівні сюжету, персонажів, місця дії тощо) усвідомлюється як екзотичний. Ця екзотичність передається за допомогою в певному сенсі фіксованого ряду стилістичних засобів.

У своїй статті, присвяченій впливу на новаторську концепцію звуку К. Дебюссі творчої філософії його сучасника – Хазрата Інаят Хана, індійського музиканта, поета, композитора та філософа, В. Жаркова позначає інший можливий сценарій музичної взаємодії між Сходом і Заходом. За словами дослідниці, ознайомленість з концепцією звуку Інаят Хана допомагає слухачу досягнути розуміння звукових реалій музики К. Дебюссі, її «безмежного просторового поля смислів, які утворюють власний Всесвіт кожного звуку» (Жаркова, 2024, с. 36).

1.2. Шляхи формування музичного орієнталізму у парадигмі Екзотичного

У західній музиці, як влучно зазначає Д. Скотт «орієнтальні стилі мали походження від попередніх орієнтальних стилів, а не від етнічних практик Сходу, так само як міфи були описані Леві-Стросом відносно до інших міфів» (Scott, 2008, с. 137) У своїй статті дослідник стисло подає основні етапи розвитку західно-європейського музичного орієнталізму. Так, початком музичного орієнталізму прийнято позначати «турецький стиль», що виник наприкінці XVII століття. Очевидно, що до того часу у сюжетах і програмних назвах певної кількості західно-європейських творів можна було знайти позначення східної місцевості та персонажів, але в них композитори не ставили собі на меті «екзотизувати» ці елементи, і відповідно на музичному рівні не було проявів музичного екзотизму. До типових ознак «турецького стилю» відносять маршовість в умовах дводольного розміру, частим застосуванням тонічного органного пункту, форшлагів, підкреслене використання звуків тонічного тризвуку, октавне дублювання мелодії.

Приблизно паралельно з «турецьким стилем» в європейській музиці виникає так званий «угорський», який нібито має походження від екзотичної музики циганських ансамблів в Угорщині та на заході від Відня (Scott, 2008, с. 140). Для

цього стилю характерні синкопованість, застосування підвищеного четвертого ступеня, віртуозні скрипкові пасажі, або їх імітація, використання збільшених секунд, пунктирний ритм.

Далі Д. Скот дає більш розрізнені і точкові зразки орієнталізму, як, наприклад, можливий слід арабської музики у Вакханалії з третьої дії «Самсона і Далілі» К. Сен-Санса. У цьому номері другий низький та третій мажорний ступені утворюють збільшену секунду, характерну для арабського ладу «хіджаз» (hijaz), але, вочевидь таке припущення є дуже умовним, оскільки збільшена секунда на той час стала ключовим елементом в арсеналі музичного орієнталізму. Цікавим також видається ремарка дослідника щодо вступу до «Шехеразادي» М. Равеля, де композитор застосовує цілотнові мелодичні пасажі. Серед їхніх можливих «джерел» походження наводиться індонезійська музика, яку М. Равель чув на Всесвітній Виставці у 1889, або ж «російський екзотизм» (Scott, 2008, с. 142)

Автор також наводить доволі широкий перелік орієнтальних знаків у музиці: «цілотновість, еолійський, дорійський, в особливості фригійські лади, збільшені секунди і кварта, арабескові та орнаментальні мелодії, складні мелізми в партії вокалу на складі «А!», сповзаючі або хвилеподібні хроматизми, тріолі та дисонантні форшлаги, швидкі гамоподібні пасажі (особливо нетипові, як то ундецимолями), мелодія яка раптово починає викладатися більш короткими тривалостями, різкі зіставлення романтичної ліричної мелодії та активних, енергійних пажів, репетитивні ритми, репетитивні вузькоамбітусні мелодії, остинато, розділи *ad libitum* (*colla porte, senza tempo, etc.*), використання тріолей у дводольному метрі, складні нерегулярні ритми, рух паралельними квінтами, квінтами та октавами (особливо у дерев'яних духових), пусті квінти, органні пункти та педалі, «магічні» або «містичні» акорди (які створюють непевність руху та/або гармонічної направленості), арпеджіо та глісандо арфи (Римський-

Корсаков змінює конотацію арфи з містичного минулого на орієнтальний екзотизм), подвійні тростини (у гобоя та особливо в англійського ріжка), перкусія (особливо бубон, трикутник, тарілки та гонг), рішучі ритмічні фігури у ударних без визначеної висоти (том-том, бубон та трикутник). Регістр мелодії може бути важливим: наприклад, англійський ріжок відсилає до Сходу більш виразно ніж гобой...» (Scott, 2008, с. 327). Д. Скот зазначає, що існування чи відсутність того чи іншого з перелічених елементів у східних етнічних практиках фактично не є релевантним.

Цікаво, що музикознавець виділяє «позитивні і негативні сторони» музичного орієнталізму. До перших він зараховує «використання “чужого” (foreign) з метою соціальної критики («Мікадо» Гільбера та Саллівана); потенційне прийняття відмінностей (часто з еротичним навантаженням; потенційна бахтінська карнавальна інверсія домінуючих цінностей (С. 328). З іншого боку, присутній ризик підштовхування не лише етнічних, але й расових відмінностей. Автор також вказує на небезпеку в зафіксуванні орієнталізмом нерозсудливості в ставленні до іноземців (“*they're-all-foreign-johnnies variety*”) (С. 328). Важливим для нас також є спостереження дослідника щодо швидкого зростання інтересу до орієнталізму у західноєвропейській культурі ХІХ століття. На його думку, цей інтерес не має розумітися просто як частина еволюції музичного стилю, проте має бути поміщений у соціокультурний контекст. Для Заходу, що переживав стрімку соціальну зміну, спричинену індустріалізацією, Схід міг викликати захоплення як місце, що сприймалося як синонім стабільності та незмінної вічності.

Про так звану «манію» серед французів на усе «близькосхідне» ще на межі ХVІІІ-ХІХ століть після публікації Бароном Домініком Деноном альбому «Подорож Нижнім та Верхнім Єгиптом» та «Опису Єгипту» у двадцяти чотирьох томах Едм-Франсуа Жомара говорить Р. Тарускін (Taruskin, 2005, с. 387). Соціо-

політичною передумовою для такого інтересу стала, звичайно, наполеонівська єгипетська кампанія. Раннім піком цієї манії, за Р. Тарускіним, стала «Ода-симфонія» Фелісьєна Давіда, який використав у музиці свого твору реальні турецькі та арабські мелодії, які він ретельно занотовував під час своїх подорожей Єгиптом та Туреччиною; в останньому мелізмі поклику муедзіна, композитор навіть намагався створити враження мікрохроматики (Taruskin, 2005, с. 388). Показово, що твір, хоча і мав певний успіх після прем'єри у грудні 1844 року, скоро був забутий, і орієнталізм у французькій музичній культурі головним чином зосередився в оперному жанрі. Так, з'являються «Африканка» (1865) Дж. Мейєрбера, «Лакме» (1836-1891) Л. Деліба, «Король Лахора» (1877) Ж. Массне, «Шукачі перлин» (1863) та «Джаміле» (1872) Ж. Бізе, і, звісно, «Самсон і Даліла» (1877) К. Сен-Санса. На кінець століття, в тому числі і завдяки переліченим зразкам, сформувався орієнтальний комплекс музичних засобів, які, за Р. Тарускіним, застосовувалися «семіотично», як знаки, або тропи для відтворення якостей, що асоціювалися з орієнтальними сюжетами та персонажами (Taruskin, 2005, с. 390). Поодинокі опуси, які, подібно творам Ф. Давіда, містили в собі цитати реальних східних тем, здебільшого відкидалися як занадто «правдоподібні», «полишені мистецтва» або «наївні», адже те, що відображається в орієнтальному творі, є скоріше метафорою, «вигаданою географічною і історичною фікцією: редуковане і “тоталізоване” ... інше, проти якого ми конструємо не менш редуковане і тоталізоване розуміння себе» (там само).

«Орієнтальний код» європейської музики складався доволі тривалий час. Важливим осередком його формування був Відень, який у 1922 році Г. Гофмансталь називає «східною брамою» Європи ("*Porta Orientis*"), звертаючи увагу на відкритість цього міста Сходу. Орієнтальний компонент, зокрема, був присутній і у творчості Людвіга ван Бетховена.

Поле бетховенських традицій в музичному мистецтві сьогодні є неосяжним. Часто бетховенська спадщина актуалізується в нових контекстах. Один з них утворюють орієнтальні дослідження. Популярний у XVIII столітті «яничарський стиль» можемо зустріти і в творчості Л. Бетховена. Музикознавиця Л. Кириліна чітко перелічує основні ознаки так званої «турецької», або «яничарської музики». Найчастіше як зразок такої музики дослідники наводять приклад фіналу сонати Ля мажор В. А. Моцарта. У творчості ж Бетховена ледь не єдиним зразком прояву «орієнтального» є музика до п'єси А. фон Коцебу «Афінські руїни» оп. 113. Л. Кириліна відзначає такі прояви колориту Сходу, як «дивакувата у ладовому відношенні фігура струнних, що, вочевидь, натякає на хроматичний рід в музиці давніх греків» (Кирилліна, 2009, Т. 1, с. 419) та плагальні звороти в увертюрі; інші дві п'єси опусу, що також пов'язані зі східним колоритом – «Хор дервішів» та «Турецький марш», де в оркестровці застосовується «яничарська музика». Цікаво, що так званий «яничарський» інструментарій (трикутник, тарілки, великий барабан та всі дерев'яні, включаючи пікколо та контрфагот) Бетховен застосовує в епізоді *Alla marcia* з фіналу своєї Дев'ятої симфонії.

Л. Кириліна у своїй двотомній монографії про Бетховена також згадує, що у своєму щоденнику 1812-1818 років композитор записував думки Гомера, Плутарха, Плінія Молодшого, Гердера, Канта, Шиллера, Штурма, а поряд з цим – фрагменти з «Бхагавадгіти» і «Рігведи», з ведичного «Гімну Нараяні» в поетичній обробці Уільяма Джонса, з драми Калідаси «Шакунтала». Як зазначає авторка, майже у всіх цих цитатах говориться про Бога та Долю, і конфесійні відмінності не мали для Бетховена при цьому ані найменшого значення. Він, вказує Л. Кириліна, брав «своє» там, де знаходив і іноді дуже складно відділити власні сповідально-особисті записи Бетховена від майже аналогічних за думкою та лексикою літературних цитат (Кириліна, 2009, Т. 2, с. 372).

Відомо, що Бетховен також захоплювався перською літературою, що відкривалася для нього у перекладах та есе Й. Г. Гердера та Й. фон Гаммера-Пургшталя, а пізніше – імітацією перської поезії у Гетевому «Західно-східному дивані». То чи цікавила його орієнтальна культурна спадщина в якості матеріалу для власних музичних творів?

Звернімося до одного цікавого епізоду з життя композитора. Він пов'язаний з особистістю відомого австрійського орієнталіста Йозефа фон Гаммера-Пургшталя, автора перекладів «Тисячі і однієї ночі» та збірки Гафіза «Диван», історика Османської імперії, арабської літератури, одного із засновників Австрійської академії наук. Він писав у листі Бетховену, як чув від Н. Цмескаля (друга композитора), що той шукає індійський твір релігійного характеру, щоб покласти його на музику. Саме тому Гаммер-Пургшталь запропонував Бетховену свою драматично оформлену поему, яка могла б відповідати його творчим вимогам. Більше того, сходознавець запропонував своє лібрето «персидського зінгшпілю» а також ораторії «Потоп». Гаммер-Пургшталь зауважує, що, якщо в його роботах і є недоліки, то «через Бетховенського генія мистецтво зможе сколихнути моря та заспокоїти повені» (Solomon, 1983, с.15). Однак Бетховен відмовився від запропонованих проектів у листі-відповіді. Як коментує фрагменти з їх листів у своїй статті дослідник М. Соломон, формальна та дещо незручна відповідь композитора свідчить про те, що відносини між двома не можна назвати близькими (Solomon, 1983, с.15).

На зрілому етапі своєї творчості Бетховен серйозно був зацікавлений східною літературою та мав наміри втілити цей інтерес в своїй музиці. Отже, хоча Гофмансталь дасть Відню визначення «східної брами» майже ста роками пізніше, все ж, поле нереалізованих можливостей у творчості Бетховена не оминуло й загадкового та всеосяжного Сходу.

Специфіку австрійського сходознавства і його музичних проєкцій чудово відтворив наш сучасник – французький письменник Матіас Енар. У 2015 році він написав роман під назвою «Компас», який був перекладений, в тому числі і українською мовою. Книга змальовує одну безсонню ніч музикознавця-орієнталіста Франца Ріттера. Його роздуми та спогади переносять нас то у колоритні місцевості Середнього Сходу, то на вулички Відня чи Парижу, в той же час змушуючи нас співпереживати історії кохання головного персонажа. Серед безлічі цікавих деталей, що стосуються тематики сходознавства, а подекуди, звісно, і музикознавства, особливу увагу можна звернути на те, як Енар побіжно торкається віденського контексту часів Л. ван Бетховена. Так, у романі часто зустрічається ім'я відомого австрійського орієнталіста Йозефа фон Гаммера-Пургшталя, Гаммер у Відні навчав Фрідріха Рюккерта перської мови, а також перекладав разом з ним фрагменти з «Великого дивану» Румі. (до речі, нинішнє Австрійське товариство досліджень Сходу носить саме його ім'я). Згідно сюжету роману, музикознавець Ріттер навіть бував у помешканні Гаммера, найбільшого в своїх околицях замку у Гайнфельді (саме там він вперше зустрінеється з жінкою, яку покохає).

Часто уява Ріттера буквально переносить нас на двісті з гаком років назад, і ми ніби стаємо очевидцями реальних сцен. Ось, як наприклад, він говорить про зустріч Гаммера з Бетховеном: «Гаммер був на концерті Бетховена в одному з тих надзвичайних віденських салонів; легко уявити карети, лакеїв, сотні свічок, люстри з кришталеvими підвісками; холодно, зима, у Відні мороз пробирає до кісток, і в графині Терези Аппоній, яка й влаштувала цей прийом, напалено так тепло, як тільки можна ...

Того зимового вечора вона приймає Бетховена; до того Бетховен не виходив у світ уже декілька місяців – як і всіх диких котів, з печери його змушує вийти лише голод, йому потрібні гроші, любов і гроші. Тож він дає концерт для цієї

графині та великого кола її друзів, серед яких був і Гаммер.... Людвіг ван Бетховен сідає за піаніно... Він починає грати двадцять п'яту сонату, складену декілька місяців тому, жваво, чуттєво та виразно.

Публіка трохи тремтить; чути шепіт, що Бетховен не чує, Гаммер розповідає, що фортепіано, ймовірно, від холоду, розладнане та звучить жахливо – пальці Бетховена грають чудово, і всередині він чує музику такою, якою вона мала б бути; публіка чує звукову катастрофу, і, якщо Бетховен поглядав час від часу на свою кохану, то мав помітити, як поволі обличчя публіки обіймала пригніченість і навіть сором від такої кривди, завданої великій людині. На щастя, графиня Аппоній була дамою тактовною, вона голосно зааплодувала, урвавши музику, непомірно кивнула, аби концерт закінчували, і можна тільки уявити сум Бетховена, коли він зрозумів, жертвою якого жахливого фарсу він став – і то був його останній концерт, як повідомляє нам Гаммер» (Енар, 2017, с. 105).

М. Енар вказує, що це концерт, який відбувся у 1815 році, втім, ми точно не можемо стверджувати, що ця подія не була здебільшого продуктом уяви письменника. Музикознавець Франц Ріттер під час своїх роздумів замислюється над тим, що у Бетховена немає «східних» пісень, хоча Гаммер-Пургшталь і пропонував йому покласти музику на «східні» тексти: як власні твори, так і переклади його авторства.

Вигаданий М. Енаром музикознавець Ріттер зізнається, що зі всіх предметів побуту Бетховена, виставлених у Бонн-Хаузі його зворушує маленький кишеньковий компас. Ніколи не застосовуючи за призначенням свій компас подібної моделі (він так його і називає: бетховенський компас»), Ріттер задається питанням: чи планував Бетховен Велику Подорож? До Греції, або ж до Італії? Або ж, Гаммер-Пургшталь вмовив композитора побачити Схід? Дізнавшись певні подробиці, про які ми говорили раніше, це питання здається не таким вже і безпідставним.

Особливий погляд на музичний орієнталізм у європейській музиці можна спостерігати у циклі шести «Гносьєн» для фортепіано Еріка Саті, одного з найвідоміших творів композитора. Вони були створені у 1889-1897 роках і відносяться до раннього періоду його творчості. Щодо назви цих п'єс (адже це слово придумав сам композитор) не існує єдиної загальноприйнятої думки. Так, деякі дослідники припускають, що назва є відсилкою до давньогрецької культури, адже вона співзвучна назві Кносс, що є містом на острові Крит (пригадаємо, що кількома роками раніше, у 1885 та 1888 роках він опублікував три «Гімнопедії», назва яких є грецьким поняттям, що означає щорічний фестиваль у давньогрецькій Спарті). Інші вказують на зв'язок назви п'єс із містичним вченням гностицизму, що набув нової популярності у Франції в 90-х роках XIX сторіччя. Ми ж вважаємо, що можна запропонувати ще один можливий варіант трактування цієї назви, як певної гри слів: грецьке «гнозис» - «знання», французьке «*sienne*» – «його», разом утворюють словосполучення «його знання», що може розумітися як «власне», або «своє знання».

Музична мова п'єс містить у собі ряд елементів, що, на час створення циклу, входили до західноєвропейської традиції відтворення орієнтального колориту.

Першим з них є так звана – «серпантинна мелодія», що викликає асоціації з малюнком орнаменту чи арабескою: тут ми зустрічаємо її як послідовність вісімок (іноді достатньо коротка («Гносьєна» №1), іноді – ніби така, що не має кінця за рахунок повторів-повернень (третя «Гносьєна»)), або шістнадцяток (як у четвертій п'єсі). Вони вибудовуються у хвилевидну лінію, де ключовим мотивом частіше за все стає мотив кружляння. У п'єсі під другим номером ця «серпантинна мелодія» оформлюється тріолями – ще одним важливим елементом, що застосовувався у європейській музиці задля створення орієнтального колориту.

У перших чотирьох «Гносьєнах» застосовано альтерований дорійський лад (мінорний нахил з високими четвертим та шостим ступенем, що у нас прийнято також називати гуцульським ладом). Це створює своєрідний ефект екзотизму (часто в орієнтальний комплекс західноєвропейської музичної традиції включається дорійський лад, який тут також поєднано з утвореною завдяки четвертому високому ступеню збільшеній секунді – однією з найхарактерніших рис орієнталізму в музиці).

Особливий інтерес у гармонічному плані являє собою заключна «Гносьєна», де пришвидшується гармонічний темпо-ритм. У попередніх п'єсах зміна гармоній була не такою інтенсивною: одна функція витримувалася протягом більшого часу: однієї цілої, шести чвертей у супроводі, навіть у п'ятій п'єсі завдяки застосуванню таких дрібних тривалостей в мелодії, як тридцять другі і шістдесят четверті, одна чверть на функцію сприймається як достатньо розмірене чергування гармоній, до того ж, превалювання автентичного звороту в їх зміні робить гармонічну основу більш-менш передбачуваною. В останній «Гносьєні» і в мелодії, і у супроводі превалює рух вісімками, а передбачити наступний акорд видається на початку не таким вже й простим завданням (так, після першого Фа мажорного акорду звучить збільшений тризвук від звуку Мі-бемоль); певна непередбачуваність властива і мелодії, яку було б досить складно проінтонувати. Ця мелодія наприкінці містить у собі інтонацію збільшеної секунди, яка, в цьому випадку, не стає знаком орієнтального, а лише доповнює загадково-дивакуватий характер музичного матеріалу.

«Гносьєни» - цікавий зразок того, як ознаки орієнталізму проявляються суто в музичній мові, без контекстної програмної назви та сюжетних передумов. Тут відбувається «очуднення» музичного вислову завдяки назві-неологізму, незвичним ремаркам та нетиповим для його часу нотним записом. В нотах відсутні тактові риси, але наявні дуже незвичні позначки на кшталт «*дуже*

блискучо», «кінчиком своєї думки», «застосувати в собі». Або ж, в нотах можна « з переконанням і з суворим сумом».

Зазвичай, говорячи про орієнталізм в музиці, поруч із елементами музичної стилістики присутня програмна установка (частіше всього у назві твору). Дані елементи стилістики стали настільки зальноприйнятими в такому ключі, що, майстерно «вилучені» із контексту Еріком Саті, застосовані у комплексному вигляді, вони продовжували зчитуватися як знаки орієнтального. Яскравий тому приклад – хореографічна постановка на музику першої «Гносьєни», яка відбулася тридцятьма роками пізніше після створення музики у Сполучених Штатах Америки.

У грудні 1919 року Тед Шоун (1891 – 1972), якого часто називають «батьком американського танцю», вперше виступив з коротким соло танцем на музику «Гносьєни», що стала частиною репертуару Дені-Шоун – танцювальної школи та компанії, заснованої Шоуном разом з дружиною – танцівницею Рут Сен-Дені у 1915 році у Лос-Анджелесі, Каліфорнія (серед танцівників цієї школи – провідні представники модерну у танці Марта Грехем, Доріс Хамфрі і Чарльз Уейдман). Т. Шоун поділяв зацікавленість східною тематикою і в цьому плані піддався впливу своєї дружини. Рут Сен-Дені (1879-1968) активно проявляла інтерес до орієнтального і екзотичного від самого початку своєї кар’єри. Однією з її перших танцювальних робіт у 1906 році стала постановка балету «Радха», де вона постає у ролі коханої богині Крішні (балет було поставлено на музику з опери «Лакме» Л. Деліба). У програмі заснованої подружжям школи Дені-Шоун “Orientalia” був одним із стандартних концертних заголовків, поряд з «Музичні візуалізації» та «Дивертисменти» (Morris, 2017, с.113) Танці, костюми та самі постановки демонстрували впливи багатьох традицій Далекого Сходу: Індія, Японія, Китай, Таїланд. Інші візуальні та оповідні джерела включали історичні культури Середземномор’я та Близького Сходу, а також культури Америки. Серед

масштабних робіт – «Танцювальне змагання Єгипту, Греції та Індії» (1916) – видовище за участі 170 танцюристів, в якому Тед Шон був єдиним чоловіком-виконавцем, та постановка «Орфея і Еврідіки» К. В. Глюка 1918 року.

Про характер орієнталізму у роботах Р. Сен-Дені з точки зору глибини осягнення позаєвропейських культур ірландська дослідниця К. Морріс пише наступним чином: «Орієнталізм Сен-Дені є еkleктичним і не заснований на глибокому знанні неєвропейських форм мистецтва або конкретній філософії, хоча вона вивчала культури, до яких мала інтерес, у бібліотеках та музеях. Виражені у філософії, літературі, танці, або в стилі орієнтальної фурнітури у домі (від турецьких килимів до страусового пір'я), ідея була в тому, щоб створити загальну атмосферу орієнтального, а не відтворити щось специфічне та автентичне» (Morris, 2017, с.113)

Танець «Гносьєна», поставлений на музику першої «Гносьєни» Е. Саті, виник у 1917 році початково як тренувальний твір зі строгими двовимірними рухами, для допомоги студентам розвинути кращий контроль за тілом. Рухи рук і ніг мали бути чистими і різкими. Пізніше роботу було допрацьовано для програми Дені-Шоун. Хореограф коментував свій задум наступним чином: «Під музику Еріка Саті я репрезентував жреця античного Криту, що проводить ритуал біля вівтаря зміїної богині» (цит. за Morris, 2017, с.111). На сцені можна було побачити лише танцівника, алтар та богиня, для якої він танцює, мають бути уявлені. В результаті «Гносьєна» стала досить популярним номером і Шоун виконував її регулярно впродовж більше тридцяти років.

Таким чином, звичний орієнтальний комплекс під знаком «Гносьєни» виявив новий вимір екзотики – елінська Греція. І якщо раніше антична спадщина сприймалася як своя, власна традиція, від якої бере початок уся європейська культура, то тут вона постає у новому ракурсі – як образ архаїки, що приваблює своєю екзотичністю. Сам Ерік Саті (який себе влучно ідентифікував як «людина-

Сфінкс») у своїх «Гносьєнах» вдається до власної «гри». Він полишив ці музичні елементи первинного семантичного навантаження, підкресливши ідіоматичну природу засобів музичного орієнталізму, де «екзотичність» втім може бути зчитаною, проте лише на основі слухового досвіду.

1.3. «Новий орієнталізм» – «мрії про Схід» за межами екзотичності

Однією з основних ланок музично-історичного процесу є трансформація на новому ґрунті ідей минулого. У першій третині ХХ столітті, як і у подальшому, музичне мистецтво утворює у культурі складний конгломерат різноманітних течій, напрямків, тенденцій, що у той чи інший спосіб конкурують за суспільну увагу, реагуючи на виклики часу. Кожна з цих художніх парадигм розгортається за своєю логікою, у певній динаміці, переживаючи періоди експансії на суміжні «території» інших мистецтв і культурних форм, поширюючись регіонами, країнами, континентами, щоб досягти якоїсь максимальної сили і піти на спад, з подальшим витісненням на периферію мистецької практики. Різної інтенсивності динамічні процеси можуть блокуватися або соціальними умовами, або кризовими ситуаціями, або навіть «втомою» від знайомих, а тому передбачуваних і малоцікавих форм. Все це своєю чергою може виступати і, навпаки, як тригер або каталізатор для подальшої інтенсифікації художньої діяльності у певному жанровому або стильовому форматі. Тиражування нових рішень призводить до їх знецінення і поступової архівації у пам'яті людства. Час від часу суспільна свідомість переглядає свій накопичений матеріальний і духовний досвід, який сприймає, насамперед, як повновладну спадщину, і як невичерпний ресурс для продовження і оновлення мистецтва теперішнього часу.

Актуалізація тих чи інших мистецьких форм минулого набула у ХХ столітті циклічного характеру, перетворюючи поточну мистецьку реальність на хаос стильового багатоголосся, майданчик для «зустрічі всіх історичних епох»,

висуваючи принцип діалогічності на авансцену творчої діяльності. Серед розмаїття стильових напрямків певний різновид утворюють «нео-стилі», течії, які в науковій інтерпретації розглядаються ретроспективно в горизонтах музичної історії. У ХХ столітті множинність таких апеляцій до музичного минулого не потребує підтверджень. Адже у науковий обіг увійшли такі поняття, як «неокласицизм», «необароко», «неоромантизм» і багато інших. Їх єднає спільний методологічний підхід, який у загальному плані можна визначити як прецедентний. Атрибуція нових явищ мистецтва у такий спосіб відбувається діалогічно через апеляцію до тих чи інших «прецедентів» у музичній історії. Як правило, при цьому наголошується спільність поетики, що стосується різних аспектів стильових і жанрових взаємодій.

«Тривалий час в історії музики, – наголошує Лідія Мельник, – під узагальненням “неокласицизм” розуміли усі “реставраторські” прояви, звернення до жанрів і технік минулих епох, що виявилися в результаті антиромантичної об’єктивації початку 1920-х років. Це визначення, як найбільш всеохопне, видавалося оптимальним для музикознавців» (Мельник, 2004, с. 51). Українська дослідниця вважає доцільним чітко розмежовувати поняття «стилю», «стильового напрямку» і «стильової течії». Поняття «напрямку» у мистецтвознавстві є найбільш широким, адже, як зазначає авторитетний культуролог Д. Наливайко, «напрямки – це історико-типологічне поняття на високому рівні узагальнення, котрі відображають складні й багатопланові спільноти художнього процесу, котрі охоплюють і різні види мистецтва із їх специфічною мовою, і його численні “національні варіанти”, і різні рівні структури творів, котрі виникли в певну епоху в межах тих чи інших “культурно-історичних регіонів”» (Наливайко, 1981, с.15). Натомість поняття «течії» пояснюється цим же науковцем «як розгалуження або різновиди напрямку, котрі складаються в процесі його історичного розвитку і відображають специфіку

цього розвитку» (там само, с.29). У такому трактуванні виправданим є визначення «нового орієнталізму» як течії, що, з одного боку, хронологічно вписана у рамки «неокласичного» напрямку, тобто репрезентує «антиромантичну об'єктивацію» художньої творчості 1920-х років, з іншого, – фіксує ті зміни, яких набули у процесі історичного розвитку традиційні для романтизму моделі продукування орієнтальних образів. Їх усталеність і однозначність суперечили розширенню уявлень про Схід, який у дійсності виглядав безмежно розмаїтим, незбагнено таємничим і таким, що далеко не вичерпується «стереотипністю іншого», яка задавалась орієнтальним каноном романтизму. Саме як «стереотипність іншого» і визначив музичний орієнталізм Р. Тарускін – автор шеститомної Оксфордської історії західної музики (Taruskin, 2005. с. 386). Зрозуміло, що у такій дефініції акцентується не стільки присутність Іншого як об'єкта відтворення у просторі західної музики, скільки його стереотипна репрезентація, той «орієнтальний код», що добре засвоїли і композитори, і публіка.

Дихотомія Схід – Захід, яка є базовою для орієнталізму, у картині світу європейської свідомості першої третини ХХ століття зберігалась як регулятивний принцип. Проте Європа, потребуючи свого Іншого, починала відчувати «втому» від все більш вишуканих і рафінованих екзотичних образів уявного Сходу – віддаленого не тільки у просторі, але й у часі. Атрибутика Сходу в інтер'єрах і у модному вбранні, орієнтальні сюжети у ранньому кінематографі, де експлуатувалися всі аналогічні надбання образотворчого і музичного мистецтва, позірність хореографічних арабесок і варварських танців, – все це розквітало махровим цвітом у формах масового споживання і виростало на ґрунті трансформації пізньоромантичної естетики, від якої успадковувалася зацікавленість історичним і локальним колоритом у відтворенні подій.

Чи варто сприймати «стереотипність», яку у випадку орієнталізму наголошує Р. Тарускін, як незмінність або «скам'янілість»? Напевне, ні, адже протягом ХІХ століття митці різних національних культур, різних естетичних уподобань, у різний спосіб і у міру свого таланту намагалися самотньо і оригінально відтворювати колективні «мрії про Схід», розширюючи «словник іншомовних ідіом», збагачуючи музичну лексику «орієнтального коду». Але при цьому їх єднала спільна творча настанова, яка незмінно орієнтувала у бік екзотичності.

У ХХ столітті екзотичне вивільнялося з-під залежності від орієнтальних референцій і набуває самостійного значення у творчих пошуках багатьох композиторів, у тому числі авангардного спрямування. Натомість у реаліях Першої світової війни, задокументованих у газетних репортажах і світлинах, листах очевидців і хронікальних стрічках, змінюється у колективному сприйнятті західного пересічного індивіду самий статус країн і населення Сходу, трансформуючись на сферу *non-fiction*.

Мутація, яка відбувалася з орієнталізмом у першій третині ХХ століття, була викликана, насамперед, потребою компенсувати розбіжності між культурним канонем і життям як таким. Канон у будь-яких його проявах означає певну норму, яка з часом поступово догматизується і «мертвіє». Щоб цього запобігти, необхідний прорив континууму наявних цінностей епохи. Цей прорив і здійснює геній / пророк / провидець, покликання якого повернути людям здатність доторкатися до первинного, справжнього, істинного, яке проростає крізь товщу змертвілих культурних форм. Таку функцію часто несвідомо беруть на себе митці, які виступають «інструментом надособистісного», звертаючись до масової свідомості з меседжами, що співзвучні прихованим у цій свідомості архетипам. Безсумнівно, Рабіндранат Тагор відіграв саме таку роль у західній культурі.

Акт творчості Р. Тагора по суті був актом долання у культурі існуючих меж. Так само, як він піднімався над кастовими умовностями своєї батьківщини, він налаштовував мости з іншими культурами, інспіруючи творчий рух, що долав культурні стереотипи. І в такому аспекті «новий орієнталізм» мав свого пророка в особі Рабіндраната Тагора. Особливості його сприйняття у західному світі були обумовлені «духом часу», в якому панували ідеї Ф. Ніцше про Нову людину, яку кожний здатен відчутти у собі і сприяти звільненню від всього родового, «занадто людського», долаючи всі кордони. Цьому були співзвучні думки Р. Тагора про Універсальну людину, щоб стати якою, на думку поета-мислителя, людина має зрозуміти значення людського існування.

Будь-яка перехідність має в основі кризові підстави і знаменує вихід на нові позиції, супроводжуючись перетворенням і трансформацією наявного стану. Музичні явища, що народжувалися у діалозі з Тагором, мали перехідний трансцендентальний посил. «Новий орієнталізм» не зруйнував задані минулим межі, які до зустрічі з Тагором вважалися безумовними, оскільки їх наявність відповідала світоглядним фреймам тогочасної західної свідомості, але привів до розуміння, що будь-яка межа може в принципі бути змінена, розсунута і обійдена.

Якщо скористатися поняттям, яке ввів у культурологію Е. Тоффлер, назвавши сприйняття сучасною людиною динамічних змін у житті «футурошоком»³, то процес усвідомлення нових перспектив і можливостей у художньому відтворенні Сходу в західній музичній культурі першої третини ХХ століття став чимось на кшталт «Тагорошоку». У різних куточках Європи і Сполучених Штатах Америки, незалежно від центрів культурного впливу з'явилася ціла низка музичних втілень поезії Р. Тагора, яка свідчила про перегляд якщо не самої антиномії Схід - Захід, то принаймні тієї межі, за якою починалося екзотичне. Точніше сама парадигма екзотичного у цій геополітичній диспозиції

³ Toffler, A. (1970). *Future shock*. Random House.

тепер втратила для композиторів актуальність. У вивільненому просторі кожен з них шукав свою версію орієнталізму, сукупність яких у даній дисертації пропонується називати «новим орієнталізмом».

Важливі положення для усвідомлення феномену «новизни» у музичному мистецтві пропонує К. Дальхауз у своїй статті «Нова музика як історична категорія» (Dahlhaus, 1987). Німецький музикознавець вказує, що вперше цей прикметник використовується як концептуальне поняття у XIV столітті, коли виникла потреба у термінологічному визначенні *ars nova notandi* — нового способу нотації і асоціювалася із композиційно-технічною стороною. Потім термін набуває узагальненого застосування для французької музики з 1320 до 1380х років. Аналізуючи музично-історичний процес в аспекті впровадження «нового», К. Дальхауз пов'язує музичні інновації із подіями 1320-х, 1430-х, 1600-х, 1740-х і 1910-х років. Оновлення орієнтальної парадигми у західному музичному мистецтві припадає саме 1910-ті роки.

Характерно, що номінація «нового» як правило надається «не серединним або пізнім ступеням тривалого розвитку», а виключно початковим явищам. «Коли йде мова про нове, – пише К. Дальхауз, – мається на увазі не стільки вже досягнене, скільки те, що заявляє про себе і присутнє у теперішньому часі як нерозкрита можливість» (Dahlhaus, 1987, с. 4). І тому період вибухового зацікавлення композиторів поезією Р. Тагора у другому десятилітті ХХ століття очевидно можна вважати початковим етапом течії «нового орієнталізму», у подальшому можна припустити, що сформовані під впливом символічної постаті індійського митця принципи можуть бути реалізовані і у творчості, яка апелює до інших, але обов'язково реальних літературних першоджерел. Так, як приклад, більш пізнього варіанту «нового орієнталізму» можна було б розглянути, наприклад, оперу С. Шарріно «*Da gelo a gelo*», на тексти щоденників японської поетеси епохи Хейа – Ідзукі Сікібу, де композитор підпорядковує свою

вишукану палітру не завданню створення екзотики Далекого Сходу, а концентрує увагу на передачі історії двох закоханих, в результаті якої вони повертаються до «вимушеної самотності, очікування, покинутості і холоду виснажених стосунків»⁴; а також на різних можливостях втілення прозового та поетичного тексту як суто музичними засобами, так і в елементах сценографії.⁵

Зрозуміло, що «нове» стверджує себе як альтернатива якомусь «старому» і має тенденцію до рефлексії і полеміки, що створює навколо ще потенційно заявленого явища свій окремий дискурс. Але супротивник «нового» як влучно зауважує К. Дальхауз, не музика, яку виділяють і сприймають як «стара» і не «помірно нова» музика, яку Роберт Шуман уїдлимо називав «золотою серединою» (*Juste-Milieu*). Справжньою антитезою «нового» є «догматизм», що має амбіції «виходити з природи речей і не підпорядковуватися історії» (*Dahlhaus, 1987, с. 4*). Зразками такого догматизму К. Дальхауз вважає хіндемівський «Посібник по композиції» і «*Gradus ad Parnassum*» Фукса. До цих уславлених праць можна у такому ж сенсі додати і код музичного орієнталізму, який аксіоматично поєднуються із екзотизмом.

Нове, хоч воно базується на спрощенні та полемічній відмові від попереднього розвитку, за своєю природою є «радіше маньєристичним», ніж «безпосередньо примітивним» (*Dahlhaus, 1987, с. 10*). Вирішальним у номінуванні мистецького явища як нового є не те, що власне, становить воно саме по собі, як ізольоване явище, а те, чому воно, як історична подія сприяє.

Нарешті, на відміну від класичного, нове входить у сучасний культурний простір не як твір, а у характері події. Для «нового орієнталізму» такою подією стала зустріч Заходу з постаттю Р. Тагора.

⁴ Кордовська, П.. (2023). Сторінками щоденника Ідзумі Шікібу: опера «*Va Gelo A Gelo*» Сальваторе Шарріно. М. О. Дербас (ред.-уп.) Музична і театральна історія: події, факти, коментарі : тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань, 24–25 листопада 2023 року. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас (стор. 148-152). . Суми, Тригорія.

⁵ Там само.

Висновки до Розділу 1.

Отже, орієнталізм – явище суперечливе і багатозначне не є ідеальною та незмінною абстракцією (Said, 1978, с. 8). Будучи таким, що функціонувало здебільшого в царині мистецтва та академічних досліджень приблизно до середини минулого століття, на даний момент це поняття набуло багатьох соціокультурних та політичних конотацій після виходу у світ однойменної праці Е. Саїда.

У музикознавчій традиції, втім, поряд з тенденцією працювати із застосуванням постколоніального підходу, продовжує функціонувати і більш «традиційне» розуміння поняття музичного орієнталізму, під яким розуміється сукупність музичних ідіом, які покликані відтворити у звучанні того чи іншого твору екзотичний колорит. Цілковитим сформований на момент початку ХХ століття, цей орієнтальний комплекс був досить умовним і зазвичай обирався за-для прагнення музично репрезентувати той чи інший позаєвропейський етос/персонаж/місцевість. До того ж, як зазначав Д. Скот, орієнтальні знаки є контекстуальними (Scott, 1998, с. 331), тобто вони спрацьовують як знак екзотичного, будучи саме у комплексі, або ж будучи у супроводі з певними програмними передумовами.

Поштовхом для оновлення орієнтальної парадигми стало відкриття Заходом феномена Р. Тагора, що інспірував виникнення цілого корпусу музичних прочитань його поезії, які відкривають простір для наукових інтерпретацій явища орієнталізму поза екзотичності.

«Новий орієнталізм» може бути інтерпретований крізь призму перехідності, яка дозволяє сфокусувати увагу не тільки на стильових змінах, але й на *modus operandi*, звичці діяти у той чи інший спосіб, користуючись усталеною ієрархією оцінок. Термін «новий орієнталізм» пропонується нами для впровадження у науковий дискурс в якості атрибутивної моделі для розгляду різних об'єктів

культури у практиці модернізму і постмодернізму, відмежовуючи її як одну із стилєвих течій, яка може бути описана у діахронному і синхронному ракурсах.

РОЗДІЛ 2. РАБІНДРАНАТ ТАГОР – «МУДРЕЦЬ З ПІВДЕННОЇ АЗІЇ»

2.1. Постать Р. Тагора у рецепції Західного світу

«Казус Р. Тагора» як репрезентації Орієнту є цікавим через те, що поет став сам частиною орієнтального дискурсу світу Заходу. Здавалося б, цього разу світ Заходу мав можливість почути поета безпосередньо, без необхідності тлумачення якогось чергового інтелектуала, який, за традицій орієнталізму, зміг би «репрезентувати» його ідеї. Проте, чи був Тагор почутий як носій індивідуальних ідей чи як унікальний митець, або ж провідник тих самих давно відомих, проте все таких же привабливих ідей та меседжів Сходу, що тішать ілюзіями світ Заходу? Відповідь на це питання не може бути однозначною.

Непересічність фігури Рабіндраната Тагора усвідомлюється уже при спробі перелічити види його діяльності і охарактеризувати його творчу спадщину. Р. Тагор є автором текстів дійсних офіційних гімнів двох країн: Індії та Бангладеш. Та роль, яку йому судилося відіграти у культурних процесах кінця XIX – першої третини XX століття як Індії, так і Європи, світу загалом, є унікальною.

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

Хоча Р. Тагор успішно писав у всіх літературних жанрах, перш за все він був поетом. Серед його більш ніж п'ятдесяти томів поезії – збірки «Манас – серце бажання» (1890), «Золотий Човен» (1894), «Гітанжалі» (1910), «Гітімалья-Гірлянда» (1914) та «Лебідь» (1916). Основними п'єсами авторства Р. Тагора є драма «Раджа» (1910), драми «Почтамп», «Ачалаятан» (1912), «Муктадгара»

(1922) та «Червоні олеандри» (1926). Також він є автором декількох томів коротких оповідань та ряду романів, серед яких «Гора» (1910), «Будинок і світ» (1916) та «Джогаджог» (1929). Крім того, Р. Тагор писав музичні драми, танцювальні драми, есе різних типів, щоденники подорожнього, а також він є автором двох автобіографій. За своє життя, Р. Тагор видав 54 різних збірки поем бенгалі, а ще шість були видані посмертно. Ці поеми включають у себе й лірику, яка була основою його пісень – Рабіндрасангітів.

Серед окремих збірок поезії Р. Тагора в англійському перекладі, одинадцять були опубліковані за його життя, і лише в шести з них сам Р. Тагор брав участь у перекладі або упорядкуванні (Lago, 1976, с. 38)

Поезія Р. Тагора мала значний вплив на наступні покоління бенгальських поетів. «Вплив Тагора був настільки всепроникаючим, його особистість настільки вражаючою, його досягнення настільки різноманітними, що дуже важко відірватися, зробити щось – будь-що, що може бути визнане як нова глава в бенгальській поезії.... Калідаса згадується як зразок для стародавніх, Тагор – для сучасних. Бенгальські поети середини ХХ століття постають перед дилемою, адже однаково неможливо імітувати Рабіндраната і не імітувати його» (там само, с. 64)

Саме рідне місто Р. Тагора, Калькутта (нині Кольката), описується М. Лаго як «центр контролю британського впливу в Індії» (Lago, 1976, с. 26), Р. Тагор не був першим у своїй сім'ї, хто навідувався до Англії та був прийнятий у найвищих соціальних колах. Його дідусь, Дварканатх Тагор, один з перших індійських індустріалістів, був на прийомі у королеви Вікторії у 1844 році.

Ще з ранніх років дитинства Р. Тагор мав змогу знайомитися з різними зразками західного мистецтва. У своїх «Ремінісценціях» він згадував, що у його родині було прийнято читати В. Гете німецькою і Г. де Мопассана французькою, «Шакунталу» мовою санскриту і «Макбет» англійською; поезія писалася,

орієнтуючись як на модель на поезію Дж. Кітса та М. Шеллі; в той же час в сім'ї було прийнято писати музику та вистави. У якості експерименту здійснювалися спроби написати романи на основі бенгальської історії за прикладом В. Скотта та змалюванням англійської та шотландської історії в його творах; французькі короткі оповідання ставали моделями для оповідань бенгалі (там само, с. 28). Так, майбутній Нобелівський лауреат зростав і формувався у мультикультурному інтелектуально-мистецькому контексті і був знайомий з кращими зразками західного мистецтва, літератури, науки, філософії та історії.

Важливо зазначити, що, як вказує М. Лаго, на відміну від багатьох бенгальців, які були настільки зачаровані західною культурою, що відмовлялися від культури індійської, то сімейство Тагорів досягло певного балансу, досліджуючи і сприяючи відновленню забутого мистецтва та літератури Бенгалії (там само, с. 27). Протягом коротких трьох років Р. Тагор навчався у Бенгальській Академії, де викладання відбувалося англійською (там само, с. 32), проте хлопець не демонстрував проявів академічної звитяги. У віці 18 років (1878 рік) родина Р. Тагора, маючи сподівання, що на цей раз юнак буде більш дисциплінованим у навчанні, відправила його до Університетського коледжу Лондона. Там майбутній поет мав вивчати право, проте вже у 1880 році він покинув навчання і повернувся до Індії.

Знайомство Р. Тагора з культурою Заходу та Англії активно продовжувалося у шкільні роки. Такі поети, як В. Шекспір, Дж. Мілтон та Дж. Байрон були «літературними богами» його покоління. (Lago, 1976, с. 25). Будучи високоосвіченою людиною, Р. Тагор водночас виступав активним захисником відновлення бенгальської культури і мистецтва та відходу від тотального впливу Заходу на культуру Бенгалії

Світ Заходу дізнався про Р. Тагора за сприяння англійського художника Вільяма Ротенштейна, який був особливо зацікавлений індійською культурою.

Так, у 1910 році В. Ротенштейн співзаснував Індійське Товариство у Лондоні. У цьому ж році, В. Ротенштейн відвідав Індію, де вивчав її традиційну та сучасну архітектуру та став палким прихильником культури Індії загалом. За запрошенням Абаніндранатха Тагора, відомого індійського художника, новатора індійського живопису, який ставав собі на меті знайти альтернативний нав'язаному європейською культурою шлях розвитку вітчизняного зображального мистецтва (Arrowsmith, 2010, с. 233), В. Ротенштейн відвідав Калькутту.

Окрім важливого культурного взаємообміну та експериментальних робіт В. Ротенштейна під впливом естетики архітектури Великих Моголів (там само, с. 235), важливим результатом цього спілкування стала дружба англійського художника з дядьком Р. Тагора, а саме А. Тагором. У 1912 році Рабіндранат, разом зі своєю дружиною та старшим сином Ратіндранатом вирушили до Сполучених Штатів, де останній планував продовжувати своє навчання в Університеті Іллінойса. Їх маршрут пролягав через Лондон, і саме тоді він показав свою поезію в авторських перекладах англійською В. Ротенштейну, який був одним з небагатьох людей, яких Р. Тагор знав у Лондоні. Саме за сприяння В. Ротенштейна Індійське товариство, яке зазвичай раз на рік видавало публікацію одного зі своїх членів, у 1912 році видало саме збірку «Гітанджалі», яку Р. Тагор присвятив саме В. Ротенштейну. (Lago, & Warwick, 1989, с. 1)

Збірка «Гітанжалі» («*Gitanjali*») була створена у 1908-1910-х роках та вперше опублікована мовою бенгалі у 1910 році. Цікавою є історія створення англійського перекладу збірки, адже це сталося майже випадково. Р. Тагор здійснив його, щоб «провести час» впродовж хвороби, а потім показав вірші декільком впливовим англійським поетам та видавцям, включаючи Вільяма Батлера Йейтса, які домогли йому з опублікуванням збірки. Перше її видання англійською відбулося у листопаді 1912 року, а вже наступного, 1913 року, поет

став лауреатом Нобелівської премії. «Садівник» («*The Gardener*») англійською мовою було видано того таки 1913 року, і, як вказав сам автор у передмові, багато з віршів, що увійшли до збірки, були створені значно раніше, ніж поезія з «Гітанжалі».

Серед відгуків-оглядів збірки «Гітанджалі» після її виходу англійською мовою у 1912 році, у переважній більшості робився акцент на екзотичний містицизм поезії. М. Лаго називає найбільш академічним та найважливішим огляд Е. Паунда, який у 1912 році був редактором і секретарем Д. Сйтса. Через місяць після знайомства з Р. Тагором у помешканні ірландського поета, Е. Паунд написав статтю для «*The Fortnightly Review*»

У 1914 році перекладена англійською з бенгалі п'єса Р. Тагора «Пошта» («*Dākghar*») була поставлена трупною Сйтсівського Театру Аббатства у Дубліні та Лондоні (Lago, 1976, с. 118), отримавши, втім, несхвальні відгуки, в яких здебільшого звинувачували ірландських акторів у неспроможності створити «індійську ілюзію» (там само, с. 118). Критик «*The Globe*» зазначив, що глядачі Театру Королівського двору вірогідно очікували комедію, що розгортається в ірландському поштовому офісі, але можливо були здивовані побачити трупу Театру Аббатства, одягнену в біле вбрання Сходу. «П'єса – навряд чи підходяще ім'я для “Пошти”, яка більше являє собою поетично-розмовний фрагмент без жодної претензії на щось наближене до драми ... комусь це подобається, комусь ні. Нас це вразило, але [твір] видався нам занадто тендітним, занадто ефемерним для театру» (там само, с. 118) Причиною цього неуспіху, окрім зменшення художньої цінності внаслідок перекладу з бенгалі англійською, М. Лаго називає прагматичний характер п'єси: першопочатково вона була написана не для лондонських завсідників театру, а для учнів школи Шанті-Нікетану, для яких стилізований ритуал та епічна алюзія були частиною повсякденного життя (там само, с. 118-119)

Сприймаючи Р. Тагора як вісника важливих і необхідних Заходу «рятівних» меседжів, В. Ротенштейн разом з Д. Єйтсом та Е. Паундом, критично оцінювали якість його авторських перекладів і рівня володіння англійською мовою. Як зазначає М. Лаго, уся творча кар'єра Р. Тагора стала «героїчним спробою, іноді більш, іноді менш успішною, досягти рівноваги у поєднанні індійських та нових, імпортованих із Заходу, цінностей» (Lago, 1976, с. 27). Зі свого боку «друзі, такі як Ротенштейн, в яких початкові містичні нахили поєднуються з міцним прагматизмом, бачили в Тагорі те, чого, на їх думку, бракувало у західній культурі». (там само, с. 65). Симптоматично, що «серед рис “Гітанджалі” та самого Тагора, що їх Єйтс вважав для себе найбільш привабливими, були невинність, простота, спонтанність та відчуття міфічної традиції, туманне, не визначене, але безперечно сягаюче далекого минулого – всі ці риси Єйтс прагнув відтворити для ірландської літератури» (там само, с. 66). При знайомстві з Тагором Єйтс мав певні очікування, адже, він вже до цього перебував у пошуках «світла зі Сходу», обравши в якості ресурсу саме індійську філософію та літературу. «Вплив Тагора був першочергово моральним за природою. Він символізував для ірландського поета вплив, силу та мудрість, які могли бути досягнуті завдяки вивченню та асиміляції індійських священних книг...» (Hurwitz, 1964, с. 63).

Як пише С. Раяпаті (Rayapati), реакції В. Йейтса та Е. Паунда не були атиповими. «Вони очікували, що після прочитання віршів як сакральних текстів можна було віднайти божественне натхнення. Подібні інтелектуали вважали за прийнятне уявлення, що Тагор міг бути свого роду містичним святим або пророком, оскільки такі сфери як література і філософія – разом із живописом, скульптурою, та музикою – приготували їх до такого розуміння речей». (Rayapati, 2010, с. 8). В Англії «Гітанджалі» порівнювали з «Псалмами Давида», а «аудиторія знаходила зв'язок з духовним наповненням віршів, ритмічною

прозою та їх відносно архаїчною мовою» (там само, с .9). Втім, із часом відгуки про переклади Тагора змінювалися, і Єйтс разом з Паундом дорікали поетові у повторюваності слів для висловлення своїх ідей, вторинності якості перекладів та навіть говорили про неможливість створювати поезію високого художнього рівня нерідною мовою.

Сплеск інтересу до творчості поета спричинило появу безлічі перекладів іншими мовами, як професійних, так і любительських. Вірші Р. Тагора перекладали А. Жід та А. Ахматова. Відомо, що у ці роки перебував під глибоким враженням від Р. Тагора і Павло Тичина. Тотальне захоплення його поезією розповсюдилося і на сферу музичної культури.

Використання текстів Р. Тагора у якості поетичної основи музичних творів потребує окреслити коло питань, пов'язаних із літературною першоосновою музичних творів. Очевидно, що тут ми маємо справу з неоднорідним масивом текстів, різнохарактерність якого пояснюється тим, що

а) Тагор написав поезію, про яку йтиме мова в роботі, мовою бенгалі, пізніше переклавши її англійською;

б) з англійської переклади були здійснені рядом інших мов, серед яких: німецька, французька, чеська, українська, італійська та російська.

У даній роботі ми не можемо самотужки здійснити аналіз першоджерел, написаних мовою бенгалі, але у конкретно даному випадку це не є перешкоджаючою дослідженню вадою, адже самі композитори не були знайомі з цими першоджерелами, маючи справу з перекладом та «перекладом перекладу».

Видається доцільним здійснити побіжний огляд оцінок якості та характеру перекладу Р. Тагора своїх віршів англійською. Так, Н. Сен, вказуючи на такі загальні аспекти при перекладі віршованого тексту (особливо з неєвропейської мови), як метричні своєрідності та складності, музикальні якості та свідомі

тонкість використання слів, говорить про знехтування цими аспектами в перекладі поезії Р. Тагора. Перекладені вірші стали свого роду новими творчими одиницями, маючи мало спільного у тоні висловлювання з оригіналом бенгалі (Sen, 1966, с.276). Сам Р. Тагор на початку не розумів зацікавленості своїми перекладами англійською віршів з «Гітанжалі» таких поетів, як Езра Паунд та Вільям Сйтс. Причиною тому був головним чином той факт, що ці вірші первинно створювалися, щоб бути проспіваними, і переклад втрачав як ритмічну, так і фонетичну специфіку у цьому сенсі. До того ж, поет достатньо критично оцінював свою майстерність писати англійською. Але, як вказує Н. Сен, відзначена самим поетом «аморфність синтаксису» привернула увагу «західних вух» (там само, с.276), а його напів-ритмічна проза зустрічала схвалення у ледь не кожному огляді.

У своїй статті у виданні «*Fortnightly Review*» Е. Паунд пояснив ще одну відмінність у сприйнятті поезій бенгалі та англійською. Так, мелодії до віршів мовою бенгалі, очевидно написані в індійській традиції, де раги та рагіні мають чіткі асоціації з тою чи іншою порою року чи часом доби, тому з перших «тактів» аудиторія отримує такого роду враження про атмосферу вірша, що абсолютно втрачається при перекладі європейською мовою. Е. Паунд, втім, називає переклад «Гітанжалі» «прекрасною англійською прозою, перекладеною з майстерністю ритму» (цит. за Sen, 1966, с.278).

Тема пошуку, як зазначає М. Лаго, є однією з провідних у поезії Р Тагора. Це пов'язано з впливом вайшнавiзму – напряму в індуїзмі, особливістю якого є поклоніння богу Вішну. «У вайшнавській ліриці інколи людська душа, а інколи Бог – іноді Радха, іноді – Крішна – є тим, хто шукає. Радха йде у дощову ніч, закутана у блакитну накидку і з приглушеними звуками прикрас йде шукати Крішну. Іншим разом, Крішна вирушає на її пошуки, і вона пробуджується лише від звуків його кроків, що віддаляються. Подекуди вони зустрічаються, але на

дуже короткий проміжок часу; один з них вислизає, їх розставання символізує мимолітність людських уявлень про природу Бога» (Lago, 1976, с. 39). За словами авторки, людина в силу своєї обмеженості вічно буде спантеличена складнощами цього партнерства, в якому вона є учасником. У поезії Р. Тагора, хоча іноді і є місце сплескам роздратування та фрустрації, основна тема, яка стає наскрізною, є тема сповненої любові задумливої туги. Мотив безперервного пошуку також лежить в основі кожного вірша: «Тагорівські вірші, відомі західному читачеві, побудовані на паралельних лініях напруги ... між розчаруванням у спробах об'єднатися з Божественним Єством та залізною волею, направленою на пошук» (там само, с. 40). Цей пошук йде до світу природнього, а не надприроднього.

По-своєму реагувала на феномен Тагору українська художня спільнота. Перша третина ХХ століття була порою болісних «тектонічних зсувів» в історії України та її культурі. Після подій Першої світової війни та численних політичних турбуленцій налаштовувалася активна й творча культурна діяльність.

Одним із найвидатніших українських фахівців-сходознавців, який брав безпосередню участь у створенні ВУНАС (Всеукраїнська наукова асоціація сходознавства)⁶, був Павло Григорович Ріттер (1872–1939) – видатний український, індолог, літературознавець і мовознавець, талановитий педагог, унікальний санскритолог і перекладач,

⁶ ВУНАС була громадсько науково-дослідною організацією, що виникла в Харкові 10 січня 1926 р. ВУНАС ставила за мету вивчення країн і народів Сходу, підготовку кваліфікованих сходознавців, зміцнення культурно-наукових зв'язків з країнами Сходу, а також популяризацію орієнталістики. Асоціація мала свої осередки в Харкові, Києві та Одесі, а її членами були відомі вчені й діячі культури Агатангел Кримський, Ян Ряппо, Всеволод Зуммер, Олександр Гладстерн, Павло Ріттер, Павло Тичина, Михайло Слабченко, Митрофан Довнар-Запольський. Зазначимо, що імена деяких з провідних сходознавців, які працювали в 20-х роках у Харкові, в певному сенсі пов'язані і з мистецьким взагалі та музичним зокрема життям міста. Так, видатний знавець східного мистецтва Всеволод Михайлович Зуммер (1885—1970) був одним із засновників орієнталістичного напрямлення в українському мистецтвознавстві. Всеволод Михайлович володів багатьма іноземними мовами, у тому числі давньою грецькою, латинською, азербайджанською, а завдяки надзвичайній енергії розгорнув бурхливу діяльність в Азербайджані та в Харкові, куди приїхав у 1928 році. Тут, окрім роботи у ВУНАС, він став організатором і першим директором Харківського історично-художнього музею, професором Харківського художнього і Музично-драматичного інститутів.» У Музично-драматичному інституті В. Зуммер читав курс історії мистецтв (1928-1933?). У 1933 році його, як і решту членів Харківської Секції, було заарештовано та засуджено до п'яти років виправно-трудових таборів, але пізніше звільнено, після чого науковець працював у Ташкенті завідувачим кафедрою історії мистецтв в САДУ.

Цікаво, що в третьому (подвоєному) випуску «Бюлетеню» (друкованому органі ВУНАС) №4-5 (1927 рік) була опублікована робота П. Ріттера «Рабіндранат Тагор – музика». Цікавість до цієї сторони творчої особистості індійського митця не видається випадковою, адже П. Ріттер був і музикантом. Він закінчив Харківське музичне училище, грав на роялі, і до того ж давав концерти в Будинку вчених. А у музичному училищі у 1910-х роках сходовознавець працював у якості викладача італійської мови.

Одним із найвагоміших внесків П. Г. Ріттера в розвиток української та світової індології є його переклади з широко відомих стародавніх індійських текстів: «Рігведи», «Атхарваведи», «Магабгарати», «Рамаєни». У 1928 у друк вийшов український переклад П. Ріттера із санскриту відомої поеми «Хмара-вістун» видатного індійського поета Калідаси. П. Ріттер став першим, хто безпосередньо звернувся до оригінальних санскритських текстів із метою їхнього перекладу українською мовою (Завгородній, 2003).

Цікаво, що в цей же час до творчості Калідаси звертається і видатний український митець Гнат Хоткевич⁷, який також став автором перекладу українською іншого твору індійського поета – «Шякунтали», із залученням французького, німецького і двох російських перекладів. Твір було видано у 1929 році у Харкові. У передмові до видання Г. Хоткевич подає історичну довідку про те, коли і яким чином Європейська цивілізація отримала змогу ознайомитися з «багатствами і скарбами індуської літератури» (Хоткевич: 1929, С. 6). Також Г. Хоткевич пропонує важливі та цікаві відомості щодо сутності та історії індійської драми; легенди про життя Калідаси, демонструючи широку і глибинну обізнаність у питаннях історії та культури; переказує сюжет епізоду з поеми

⁷ Трагічною, та нажаль зовсім не унікальною є доля як П. Ріттера, так і Г. Хоткевича. У 1932 році П. Ріттер був усунений з усіх керівних посад внаслідок політичних репресій, та згодом, з пред'явленням обвинувачення в шпигунстві й участі у фашистській контрреволюційній організації, помер у судовому відділенні Всеукраїнського психоневрологічного інституту в Харкові у 1939 році. Г. Хоткевича було розстріляно кількома місяцями раніше, у 1938 році.

«Рамайяни», сюжет якого напряду пов'язаний з сюжетом «Шякунтали» (сам твір Калідаси написано на основі поеми «Магабгарата»).

Видатний український діяч не обмежився «лише» перекладом тексту Калідаси, але й написав до драми музичні ілюстрації. Хоткевич зазначив, що йому відомо було відомо про «дві музичні передачі сюжету Шякунтали»: концертна увертюра Гольдмарка та балет французького композитора Реньє (за сценарієм Теофіля Готье). Сам же український митець перерахував 23 інструментальні номери (для фортепіано або для дуету скрипки і фортепіано), які він не видав друком, та сім вокально-інструментальних номерів, які всі були надруковані на момент видання перекладу. У дванадцяти номерах вказаний музичний матеріал, взятий за основу. Здебільшого це «індуські гами», але є й інші джерела, як наприклад «древнеіндуський мотив з трактату Rāgavidodha», «народні мотиви на п'ятитоннім звукоряді», використання мотиву «записаного від баядерки Chanam».

Переклад П. Ріттером старо-індійської елегії Калідаси «Хмара-Вістун» вперше був опублікований російською у Харкові 1914 року, а у 1928 році друком вийшов його український переклад з оновленою літературою, а також з доданим перекладом з бенгалі коментаря до поеми Р. Тагора⁸. У цьому виданні П. Ріттер називає Р. Тагора поетом-філософом, поетом-музикою і великим реформатором. (Ріттер, 1928, с. 48). Показово, що, поряд із бажанням ознайомити українську аудиторію з класикою індійської літератури, П. Ріттер також прагнув дати уявлення про сучасну індійську літературну критику та засобів, якими вона аналізує твір. Р. Тагор, за переконанням П. Ріттера, «стоїть на чолі сучасної індійської думки і творчості, закінчуючи собою довгу, майже трьохсоттисячнорічну низку поетів ... і сучасну новоіндійську народну поезію,

⁸ До речі, в якості ілюстрації до видання використано малюнок «сучасного видатного індійського художника» за словами П. Ріттера, А. Тагора, брата Рабіндраната. Ілюстрація була перезнята з лондонського видання «Havell. Indian sculpture and painting» від 1908 року.

дійшов всесвітньої слави...» (там само, с.14). Про важливість такої роботи писав Г. Хоткевич: «І ми, українці, маємо знати твори світових геніїв. Досі ми мушили чекати, нім хто з “братів” перекладе нам російською чи польською мовою той чи інший твір, але тому кінець» (Хоткевич: 1929, С.27)

Для молодого покоління тогочасних українських митців постать Р. Тагора та його творчість втілювали у собі загальнолюдські цінності завдяки як їх належності до східної літературної традиції, так і визнанню творчості індійського поета західно-європейським культурним середовищем. Показовим є контекст, у якому видався український переклад збірки Р. Тагора «Садівник» – автор перекладу, Юрія Сірого (Тищенка), який був засновником свого видавництва «Дзвін». У 1916 році Юрій був заарештований на півроку, а після виправдання він опинився на фронті. Одразу після закінчення боєвих дій, він повернувся до видавничої діяльності. Проте видання «Садівника» не було відкриттям Р. Тагора і культури Індії в Україні. У той же час у Харкові розгорталася діяльність Г. Хоткевича, який вважав, що «індуська драма, як і індуська поезія взагалі, ... не перестає чарувати весь світ: повна надзвичайно тонких, мережаних психологічних сплетінь, картинна до зачарування, надзвичайно витончена формою, вона змушує забувати різницю племен, різницю епох, світоглядів і тисячі інших різниць і показує нам щось вічне – Людину. І читаючи твори творів індуських поетів, відділені від нас тисячами літ, і знаходячи там людське, таке близьке нам і зрозуміле, починаєш думати про Вічне Буття, що його закони незмінні в віках і тільки злегка інтерпретуються поколіннями, називаючись тоді еволюціями» (Хоткевич, 1929, с.7-8)

У спадщині Гната Хоткевича простежується інтерес до музики неєвропейських народів (опера «Шакункулі» за мотивами індійського епосу). І це було не просто модний орієнталізм – зацікавлення Сходом, притаманне композиторам «нової російської школи» (О. Бородіну, М. Римському-Корсакову,

М. Балакіреву) чи першим течіям європейського модерну (французькому модернізму в особах К. Дебюссі й М. Равеля), а свідомою інтенцією автора, обумовленою намаганням обґрунтувати індоєвропейські витoki традиційної музичної культури українського народу. Зацікавлення східною, зокрема, індійською тематикою у Хоткевича мало не тільки суто естетичне забарвлення. Тема Сходу приваблювала митця і як науковця, який студіював витoki та генезу українського традиційного епічного інструментарію, передусім бандури.

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

2.2. Гастрольні маршрути країнами Заходу

Феноменальна популярність Р. Тагора і його поезії на Заході була у певній мірі спровокована світовими гастрольними турами, які невтомно влаштовували його прихильники. Він відвідав з поетичними вечорами, лекціями, майстер-класами більше тридцяти країн. Враховуючи складність тогочасних мандрів, здається неймовірною активність і «всюдисутність» Р. Тагору. Англія і країни Європи, Середній Схід і країни Південної Азії, Китай і Японія, Перу, Мексика і Аргентина. Зустрічі, виставки, бесіди з видатними людьми кожної країни – такими були програми його візитів. Справляла враження його екзотична зовнішність: високий на зріст, трохи зігнутий, срібнобородий з довгим волоссям, повільними рухами, витонченими руками у брахманському одязі. Його супроводжував доволі строкатий і численний пошт: крім родини, лікар, секретарі і стенографістки, перекладачі. Не дивно, що у багатьох репортажах про його

візити йшлося про втомленість і слабкість, які він мужньо долав. Більше чотирьох років радянське керівництво домагалось його згоди відвідати СРСР. У таємних листах, нещодавно оприлюднених, про Р. Тагора мова йшла з підозрою: «він – у наш час вельми горезвісна фігура, навіть з точки зору індійського буржуазного націоналізму, оскільки є прямим апологетом англійського імперіалізма» (Юшкова, 2021). Проте така упередженість не заважала вести перемовини про гостини, які таки відбулися у вересні 1930 року.

У багатьох, хто мав нагоду зустрічатися із Тагором, залишалося враження, що поета огортає божественна енергія, і він випромінює Світло, володіє істинним і сокровенним знанням.

Рабіндранат Тагор прожив достатньо довге життя – 80 років. І лише у другій його половині – починаючи з 44-річного віку, він став проявляти інтерес до публічних виступів перед західною аудиторією. Його місіонерська свідомість, яка формувалася протягом багатьох років, прокинулася у Сполучених Штатах Америки. Туди його привели сімейні справи: необхідно було віддати сина, Ратіндраната, на навчання, і вибір привів його до Університету у штаті Іллінойс. Певною мірою син збудив у батька інтерес до Америки, тож, коли Тагор-старший мусив поїхати за кордон на лікування, Тагор-молодший без особливих зусиль вмовив батька залишитись на певний час у США, де він сам, до того ж, міг продовжувати своє навчання. Тож, зиму 1912 року Тагор провів у місті Ербана, штат Іллінойс. Як зазначає С. Хей, час, проведений поетом в маленькому університетському містечку надихнув його заснувати свій університет «на рівнинах Бенгалії», і ця задумка була реалізована достатньо швидко – вже у 1921 році (Нау, 1962, с. 441).

Його кар'єра публічного лектора англійською мовою розпочалася, коли місцевий служитель церкви унітаріїв, запросив його виступити з релігійним досвідом до недільної вечірньої групи, яка цікавилася порівняльними релігіями.

П'ятдесяти однорічний поет-філософ справив настільки сильне враження, що його попросили знову виступати наступними недільними вечорами. На початку, Р. Тагор ставився до попиту на свої лекції з обережністю. У своєму листі до В. Ротенштейна він писав: «Американський народ має нездоровий апетит до цукурок і до лекцій з будь-якого предмету і від будь-кого» (цит. за Нау, 1962, с. 442). Втім, вже скоро поет погодився прочитати лекції в Гарвардському університеті.

Р. Тагор вважав себе універсальною людиною ХХ сторіччя і його сприйняття Сполучених Штатів Америки не можна назвати однозначним: він то виражав оптимістичні надії щодо майбутнього цієї країни та її народу, то, навпаки, поета долала зневіра у можливість сприйняття американцями його ідей через відчутну різницю світоглядних векторів. Так само і американці сприймали Тагора з різним ступенем теплоти у різні періоди своєї історії. Так чи інакше, візити поета з публічними виступами до США (всього цих візитів було п'ять) та їх неабияким ажіотажем залишили цікавий відбиток у культурі, в тому числі і музичній цієї країни. Спробуймо здійснити короткий історичний екскурс, відслідковуючи, як кожен візит поета до США міг відбиватися у музиці тих чи інших американських композиторів.

Після іллінойського дебюту поет погодився виступати не лише в Чиказькому університеті, але й в Гарвардському університеті та в Рочестері, штат Нью-Йорк. Багато з цих лекцій були зібрані для публікації наступного року у збірці Садхана («*Sadhana*») (Tagore, 1916). У цей час поеми Тагора в авторському англійському перекладі починають публікуватися в американських періодичних виданнях, а саме – на сторінках чиказького журналу «*Poetry*». Скоро після цього, на початку 1913 року, Тагор відправився до Лондона, де вже циркулював ажіотаж з приводу його нещодавно опублікованої збірки «*Gitanjali*» ("Жертовні піснеспіви"), яка принесла поету раптову і нестримну популярність. Нагадаю ще раз, що саме за

цю збірку Тагор був удостоєний Нобелівської премії з літератури в листопаді 1913 р. Це забезпечило йому обширну та сповнену поваги аудиторію, увагу якої він привертав на своїх закордонних лекціях впродовж наступних двох десятиліть.

Перший візит поета до США скоро відбився у творчості деяких американських композиторів. Так, одним з результатів впливу Тагора на американську культуру стало звернення до його віршів Джона Карпентера, який створив цикл під назвою «Гітанжалі» для голосу і фортепіано із шести пісень з декламованим вступом та епілогом. Це звернення до творчості Тагора було одним з найперших: Карпентер написав «Гітанжалі» у червні-грудні 1913 року, тобто, ще до отримання поетом Нобелівської премії.

Наступний тур Тагора Америкою тривав чотири місяці. Професійне лекційне агентство продавало його лекції у двадцяти п'яти американських містах, виплачуючи йому вражаюче високу плату за кожен виступ. Найбільший успіх Тагор досяг у Сан-Франциско, де відбулася одна з перших зупинок у його турі від узбережжя. Поступ поета по всій країні був майже тріумфальним.

"Культ націоналізму", основна лекція в репертуарі Тагора під час його туру 1916 року, за словами С. Хей, засуджувала дику жадібність сучасної національної держави (Нау, 1962, с. 446), причому слова Тагора мали аполітичний характер. До цих слів уважно дослухалися, адже США восени 1916 р. все ще були нейтральною державою, хоча, з іншої сторони, дехто закидав йому практичну неможливість реалізації його ідеї, вказуючи, що повернення до «пантеїстичних медитацій у прадавніх лісах» є абсурдним соціологічним капризом. Так чи інакше, Тагор спричиняв резонанс, до того ж, публіку вражала екзотичність постаті виступаючого, його автентичний зовнішній вигляд та «інакшість» тієї культури, носієм якої він був.

Незважаючи на свою численну та захоплену аудиторію в Нью-Хейвені та Нью-Йорку (його друга лекція в Карнегі-Холі зібрала такий натовп, що у залі

можна було лише стояти), Тагор різко вирішив скасувати решту свого лекційного туру. Поет був виснажений і йому необхідний був відпочинок.

На відміну від його приємного, неквапливого візиту чотирма роками раніше, ця усічена друга поїздка закінчилася для Тагора розчаруванням. Пообіцявши прочитати стільки лекцій у багатьох містах, він взяв на себе більший тягар, ніж був готовий нести. Причинами такої втоми С. Хей вважає та роль пророка, яку взяв на себе Р. Тагор. «Дійсно, його лекційний тур дав йому змогу донести свій меседж до тисяч людей <...> Але контакт лектора з його слухачами є імперсональним, і поет – навіть пророк – поступово втомлюється чути від самого себе одні й ті самі фрази перед монотонним чергуванням нетерплячих аудиторій» (с. 450). До того ж, поет очікував, що його ідеї спричинять більшу реакцію американців і спонукатимуть до зміни світогляду: «... у лекціях 1916 року, Тагор схоже очікував американців змінити політичну основу їх суспільства у щось схоже на релігійну основу індійського суспільства» (там само).

Декілька разів, а точніше тричі, у своїй творчості до поезії Тагора звертався композитор Річард Хейгман, і щоразу це був окремий твір для голосу і фортепіано. У 1917 році був опублікований його романс «Do not go, my love» на текст зі збірки Тагора «Садівник». В цьому творі ми можемо почути цілком традиційне романтичне звучання з характерними гармонічними зворотами, пульсуючим фортепіанним акомпанементом та превалюванням лірично-трагедійного начала.

Після перебування у 1920 р. в Англії та Франції Тагор прибув до Нью-Йорка, сподіваючись зібрати цілих п'ять мільйонів доларів за рахунок прямих внесків до Інтернаціонального Університету Вішва-Бхараті, який він скоро планував відкрити (Нау, 1962, с. 452). На жаль, Тагор погано прорахував час для своїх зусиль зі збору коштів. Ідеалізм, який в 1916 р. ввів країну у війну, значною мірою був вичерпаний до кінця війни, на зміну йому прийшов жорсткий прагматизм..

Як зазначає С. Хей, «Тагор вже не був тією екзотичною новинкою, якою він був у 1916 році; мінлива публіка вже змінила моду, надаючи перевагу короткій стрижці замість довгих сірих борід, а також коротким спідницям-кльош замість струмливих орієнтальних шат» (Нау, 1962, с. 453). Його лекції, зібрані пізніше в книзі «Творча єдність», за змістом істотно не відрізнялись від тих, що були у попередніх двох візитах, проте відгук аудиторії був інакшим.

Після більш успішного, ніж нью-йоркські лекції, туру Техасом, Тагор повернувся до Індії, де він присвятив себе побудові свого університету Вішва-Бхараті як центру, де могли б зустрічатися східна та західна культури.

Яскравим зразком своєрідного втілення настанов Тагора став триптих для високого голосу та струнного квартету Артура Шеперда, на тексти зі збірки «Гітанжалі», написаний у 1926 році. Фінальна частина циклу, як і в Дж. Карпентера, в якості текстової першооснови має вірш «Light, my light».

Потяг до мандрів незабаром вивів Тагора на нові лекційні тури. У 1924-25х роках він відвідував Китай, Японію, Європу та Аргентину, а в 1926 році вісім місяців подорожував по Східній та Західній Європі, при цьому не виявляючи бажання відвідати США. У 1929 р. він охоче прийняв запрошення читати лекції на конференції Канадської національної ради освіти у Вікторії, Британська Колумбія. На момент закінчення конференції до нього надійшли запрошення з Гарварда, Колумбії та інших американських університетів, і він все ж вирішив здійснити четвертий візит до США.

А вже у 1930 році Тагор здійснив останнє плавання на Захід і вперше відвідав Радянський Союз. Коли він після цього відпливав з Європи, щоб розпочати свій п'ятий і останній візит до Сполучених Штатів, його позитивні коментарі щодо радянської Росії, а також критичні коментарі щодо радянського використання терору привернули увагу американської преси до його найближчого прибуття.

Державний департамент США доклав особливих зусиль для того, щоб забезпечити йому "будь-яку ввічливість" з нагоди приїзду. Його тур тривав шістдесят сім днів, протягом яких газета *New York Times* опублікувала про нього дев'ятнадцять статей, два інтерв'ю та фотографію з Альбертом Ейнштейном з написом «Зустріч математика та містика на Манхеттені».

Під час одного з його останніх виступів, кожне місце в Карнегі-Холі було зайнято, і сотні вишикувались біля стін, щоб почути поета. Вестибюлі та сходи готелю Ritz-Carlton були заповнені потенційними слухачами і для зачинення дверей довелося викликати поліцію, щоб почати лекцію. Декількома днями пізніше, у Бродвейському театрі відбувся виступ американської танцівниці і хореографа Рут Сен-Дені, яка в своїй творчості була захоплена ідеями Сходу. З 1929 року в її постійній програмі з'явився виступ під назвою «Поема Тагора», і в 1930 році сам поет взяв участь у ньому. Тагор був зацікавлений у сучасному танці, він запрошував танцівницю до Університету Вішва-Бхараті, куди приїздила і її сучасниця, Айседора Дункан. Після того, як Тагор залишив Штати, він та його американські друзі за решту одинадцять років його життя не забували одне одного. А з нагоди його сімдесятиріччя наступного року була створена Американська асоціація Тагора.

Р. Тагор надихав своїм містицизмом практичних американців. Під впливом виступів Тагора американський композитор італійського походження Пол Крестон (від народження – Джузеппе Гуттовегіо), будучи самоуком, прийняв остаточне рішення стати композитором у 1932 році, а у 1933 він написав свій перший вокальний твір під опусом – «*The bird of wildness*» на вірш Тагора з «Гітанжалі». Тагор став одним з улюблених поетів Крестона, і композитор створив декілька опусів на його поезію, серед них – цикл «Танатопсис» для голосу і фортепіано (є також версія для голосу і струнного квартету), Три хорали для мішаного хору і Садхана для віолончелі з оркестром, написана у 1981 році.

Рабіндранат Тагор став яскравим явищем у західній культурі 1910-х-1920-х років. Його непересічна особистість, глибина та доступність меседжів сприяла тому, що кожен міг знайти серед висловлених думок щось своє. Хоча історія відносин Тагора і західного світу не оминула політичних прикростей, все ж, його Присутність мала символічне значення. Майже всі меседжі Тагора можна звести до однієї чи двох основних тем. Першим було його пророче застереження проти механічних і руйнуючих душу сил сучасного індустріалізму та націоналізму, яке прозвучало ще в 1913 р. Друга, позитивна сторона послання Тагора до світу вказувала на альтернативний шлях, шлях до індивідуального визволення, самореалізація через творчість, любов, красу, гармонію з природою та єднання з божественним духом у Всесвіті.

2.3. Топографія поетичного всесвіту Р. Тагора

Світ образів поезії бенгальського поета став джерелом натхнення для багатьох музичних творів. Особливу увагу західних композиторів привернула його поетична збірка «Садівник» (1913). Вона включає авторські переклади віршів з мови бенгалі на англійську мову. У ній вміщено вісімдесят п'ять віршів, про які автор говорить у передмові як про «*lyrics of love and life*» («слова кохання і любові» «лірика (у сенсі тексти пісень) про кохання та життя»). І хоч більшість із згаданих композиторських звернень були здійснені не на англійський варіант, а на переклад іншою мовою (німецькою, чеською, українською, французькою), проте ми вирішили розглянути саме англійський варіант, задля того, щоб спробувати сприйняти образи Тагора у найбільш доступному до нас наближенні.

Вірші збірки не об'єднані наскрізним сюжетом, проте, деякі перегуки і наскрізні сюжетні мотиви в ній наявні. Звісно, головними тут є образи кохання та серця, згадки про які зустрічаються у більшості віршів. Також поет робить своєрідну «арку» від першого до останнього вірша, де у першому йдеться про

служу, що просить свою королеву зробити його садівником у її саду та не відправляти здійснювати нові завоювання. У заключному вірші автор звертається безпосередньо до читача (чого не було в попередніх віршах), що читає його сто років потому. Тагор пропонує подивитися навкруги і з квітучого саду сьогодні зібрати крихкі спогади про квіти, що квітли сто років тому.

2.3.1. Архетипові знаки

У збірці «Садівник» згадується певний ряд «локацій», де в різний час по відношенню до часу оповідання відбувалася дія. Звісно, перш за все, це – Сад, в якому квітнуть квіти (так, в першому вірші це саме квітковий сад (“*flower garden*”). Цей сад є місцем зустрічі закоханих, є джерелом тіні та насолоди красою, в метафоричному ж сенсі він часто розуміється як внутрішній світ людини, той квітучий простір людської душі, доступ до якого так хочеться отримати закоханому.

Серед інших умовних місць дії – Дім (*home*) (іноді зустрічається слово будинок (*house*) або хатинка (*hut*)), Ринок та Ярмарок (*market, fair*), Храм (*temple*), Ліс (*forest, woodlands*), Море (*sea*), Річка (*river*), Озеро (*lake*) або Океан (*ocean*) та, відповідно, Берег (*shore*); просторовості і протяжності надають образи полів (*field(s)*) та дороги (*road*). Якщо океан є втіленням вічної та могутньої стихії, море має більше контекстів. Це може бути і місцем рибалки, і джерелом перлин (як сад – джерело квітів) і метафорою, в якій море порівнюється із людським серцем, береги і глибину якого неможливо визначити. Ринок зазвичай згадується як місце зосередження людей та активної повсякденності. В одному з віршів ліричний герой задається питанням, чому його будинок побудовано біля дороги в торговому містечку (*market town*), через що його життя потривожено незнайомцями, що приходять і йдуть, а він, в свою чергу не може їх відвернути (не в змозі це зробити, окрім всього іншого, запрошує їх до свого саду зібрати квітки). Храм, окрім суто так би мовити ландшафтної функції, часто згадується в

контексті «озвучення» оповіді. Так, у храмі Шиви віруючі починають співати свої пісні, а від звуків гонгу храму прокидається небо. У символічному сенсі образ храму постає у вірші №72, де ліричний герой побудував храм з товстими стінами із суцільних каменів, без вікон і дверей, і, забувши все інше, захоплено споглядав зображення, що розмістив на вівтарі. І, поки по храмові не вдарив грім і в серце героя не проник біль, єдиним звуком, який відбивався відлунням у темному куполі, був звук проспіваних заклинань.

2.3.2. Візуальна палітра

У візуально-зоровій складовій «Садівника» перше місце за кількістю застосувань посідають світло-тіньові розмежування. Часто це пов'язано з часом доби, але, звісно, ці образи наділяються і традиційними для поезії метафоричними сенсами. Світло дня інколи слугує розкриттю того, що могло залишитись потаємним, а темна ніч стає символом виснаження та спустошення. В той же час, тінь може стати і необхідним прихистком.

Звісно, що світлотіні «Садівника» тісно взаємопов'язані з природним навколишнім середовищем та його часовою і світловою циклічністю, будь то мова про зміну часу доби, або ж пір року. Скажемо одразу, що абсолютна перевага надається весні – квітучій порі, часу юності і любові.

Кольорова палітра «Садівника» представлена не надто масштабною вибіркою, а рідкісність застосування згадок кольору у тексті робить кожен з них ефектним засобом для формування образу. Наприклад, ступні чужинців – трояндово червоні. На їх обличчях раннє світло світанку.; Молодий мандрівник йде дорогою у *рожевому* ранковому тумані (№8). Небо у Тагора буває блакитним або ніжно-блакитне по осені (№21). З цього неба лине Приглушене світло зірок (№39), а Втоmlений місяць кидає свої бліді проміні у вікно коханої (№63).

Серед небагато чисельного опису одягу зустрічаємо такі поетичні порівняння: мантія зелена як молода трава, корсаж кольорів павиної шії; (№16)

покривало кольору шафрану, малинова накидка (№81) блакитна мантия обгортає ліричну героїню, як ніч (№29).

2.3.3. Звуки, що розбивають тишу

Окрім безпосереднього говоріння або шепоту в поезії Тагора зустрічаються й інші дії та предмети, пов'язані із звучанням. В «Садівнику» одним з джерел звуку є наприклад бряцання браслетів на руках і ногах (*bracelets, anklets*). Володаркою цих браслетів є зазвичай кохана ліричного героя, в описі якої велику роль відіграє тілесний фактор.

Джерелами звуку стають і музичні інструменти: арфа, флейта, дзвіночки та гонг. Вірш, в якому флейта стає важливим образним елементом (№5), де з її допомогою звучить пронизуючий заклик «Далекого Там» (*Great Beyond*), послугував текстовою основою першої частини великого семичастинного циклу А. Цемлінського під назвою «Лірична симфонія» для великого симфонічного оркестру та двох солістів – баритону та сопрано (1923 рік). В цій частині (яка є наймасштабнішою у циклі) розкривається центральна тема вірша – туга за незвіданим Далеким. В оркестрі композитор не завжди дає буквальне тлумачення фрази про флейту (тобто, ілюструє відповідні текстові елементи звучанням флейти, що також має місце), застосовуючи подекуди інші інструменти груп дерев'яних та мідних духових, а музика частини в цілому втілює ідею поклику.

Що стосується арфи, то Тагор звертає особливу увагу на її особливості звуковидобування. Окрім згадуваної фрази про пісні, видобуті з поетової арфи, у 32-му вірші ліричний герой (або героїня) задається питанням до коханої людини: «Чи земля, наче арфа, тремтить в піснях від доторку моїх ніг?», або ж у вірші №52 поруч із зів'яненням квітки та згасанням лампи згадується струна арфи, що луснула.

Одним з найважливіших елементів у поетичному світі «Садівника» стає *пісня*. Це багатовимірний образ, якому Тагор приділяє особливу увагу. Його

попередня опублікована англійською мовою збірка мала назву «Гітанджалі» з авторським підзаголовком «Жертовні піснеспіви». Пісня є висловленням поета, вираженням кохання, голосом птаха. Так, у 51-му вірші у момент, коли закоханий говорить про останню пісню, по її закінченню його кохана має піти (№51). Цікаво, що пісня у Тагора не лише співається, але й «плететься» (*weave*) поетом (по аналогії з квітковими гірляндами), або ж «вибивається» (*struck*) з його арфи. Пісня є уособленням висловленого кохання, і той таки поет ввечері слухає, поки його покличуть, адже два молодих серця можуть зустріти одне одного, і їх очі можуть благувати музики, щоб розбити тишу і говорити за них.

У вірші №6 пісня стає атрибутом свободи, адже тут відбувається розмова лісової та прирученої птахи, що живе в клітці. Коли перша просить заспівати пісень лісу, друга пропонує навчити її «вчених речей» (*speech of the learned*), на що отримує відповідь: ***Ні! Пісень ніколи не можна навчитися!***

Висновки до Розділу 2

Отже, Р. Тагор став яскравою та непересічною фігурою як в індійській, так і у європейській культурі в другій та третій декадах ХХ століття. Кількість родів діяльності митця не може не вражати: поет, прозаїк, драматург, композитор, громадський діяч, художник, хореограф та мислитель. Ключова фігура в сучасній йому бенгальській культурі, Р. Тагор став відомий світу завдяки своїй поезії, перекладеній ним з мови бенгалі англійською, та того образу, який він мав як представник східних цінностей та мудрості. В епоху криз та війн, європейська аудиторія демонструвала великий попит на такого роду «зовнішні» настанови, і бенгальський «пророк» мав успішні тури багатьма країнами світу. І, хоча ця хвиля популярності тривала не дуже довго (приблизно двадцять років з моменту вручення Нобелівської премії), вона відобразилася і у великій кількості перекладів поезії Р. Тагора, в основному – його збірок «Гітанджалі» а «Садівник»

з англійської мови. Саме тексти цих перекладів стали основою більшості творів, що розглядаються в даному дослідженні (виняток становлять твори американських композиторів, що очевидно писалися на англійський текст). Окрім необхідних меседжів, закладених як в поезії Р. Тагора, так і в його філософії, європейських читачів та зокрема митців міг зацікавити образний світ поезії митця, сповнений символів, які, втім, не мають того навантаження незбагненності чи ефемерності, яка на той час могла вже трохи втомлювати в поезії символістів. Велику роль в поетичному світі перекладеної поезії Р. Тагора має тема пошуку, прагнення до чогось більшого і величнішого; але також і роль музики та музичних образів і символів. Будучи композитором та автором окремого пісенного жанру, Р. Тагор часто застосовував музичні символи в своїй поезії в якості метафор, які теж могли стати співзвучними деяким моментам світобачення його західно-європейських сучасників.

РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ Р. ТАГОРА У КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Спираючись на існуючі традиції втілення орієнталізму в європейській культурі до ХХ століття, можна було б припустити, що реакція західних композиторів на втілене у віршах Р. Тагора «Інше» буде відбуватися приблизно у такому ж ключі, як і в музиці принаймні ХІХ століття. Втім, незважаючи на всю екзотичність персони Р. Тагора в очах європейця або американця, створена на переклади його віршів музика була позбавлена очікуваних «екзотичних» ознак. При чому шлях від екзотизму у втіленні східних образів представники різних національних шкіл втворювали по-різному.

3.1. Даріус Мійо: прощання з *La Belle époque*

Французьке життя на межі ХІХ-ХХ століть, як зазначає Валерія Жаркова, вирізнялось «підвищеною зацікавленістю Сходом, захоплення всім екзотичним» (Жаркова, 2009, с.129). У паризьких салонах обговорювали новий переклад казок «Тисяча і одна ніч», зроблений «мусульманином за народженням і парижанином за випадком» Ж.-Ш. Мардрю⁹ по ініціативі С. Малларме. Останній так і не побачив вихід всіх шістнадцяти томів нового «аутентичного перекладу», який було присвячено вже його пам'яті. Нове видання арабських казок, що виходило друком протягом п'яти років (1899 – 1904), помітно вплинуло на інтелектуальний клімат і художню атмосферу столиці Франції. «Представники *beau monde* прагнули продемонструвати своє розуміння неєвропейського світосприйняття, а, значить, особливу витонченість і рафінованість. Звідси – модне на межі століть декорування стін замість тканин розфарбованим папером з рослинним орнаментом, прикрашення салонів і курільних кімнат японськими естампами, китайськими гравюрами, цінними зразками зброї, а також скляними

⁹ Французький лікар, поет і перекладач народився в Каїрі

вітринами з виставленими екзотичними дрібничками» (Жаркова, 2009, с.130). Але молодого М. Равеля захопила історія Шехеразади ще до виходу нового перекладу. У 1898 році він створив увертюру-феєрію «Шехеразада», що мала б відкривати однойменну оперу, але цей задум так і не був реалізований. Натомість виникли Три поеми для голосу з оркестром із тією ж назвою. Як зауважує українська дослідниця, «ані у першому, ані у другому творі композитор не прагнув зобразити ‘аутентичний Схід’. Музика М. Равеля створює ‘французький Схід’» : «тотальною орнаментальністю і декоративністю» в увертюрі і «зануренням у світ вишуканих і чуттєвих видінь, але не в далекому казковому світі героїні, а у власній вивільненій фантазії» (там само, с. 131).

Ця равелєвська музика, покладена на тексти французького поета-символіста Трістана Клінгзора, відображає екзотичний та млосний Схід, що вабить чужинця. У поемах «Азія», «Зачаровна флейта» та «Байдужий» ми можемо почути і звабливі пасажі флейти, і ходи на збільшену секунду, імпресіоністичні сплески колористичних акордових поєднань.

Зовсім інакше східна образність репрезентована у ранній камерно-вокальній музиці Даріуса Мійо (1892 – 1974). Молодший сучасник М. Равеля, цей французький композитор увійшов в історію музики як учасник «Шістки», автор епатажних творів, що втілюють авангардні інтенції. Проте це угруповання, виходить на авансцену французького музичного мистецтва лише з початку 1920х років. До того молодий композитор перебував під сильним враженням від творчості французького поета, драматурга та есеїста Поля Клоделя. Той з 1895 по 1909 роки працював французьким консулом у Китаї, і у 1900 та 1907 видав дві редакції поетичної збірки під назвою «Пізнання Сходу» («*Connaissance de l'Est*»). На вірші з цієї збірки Д. Мійо написав Сім поем ор.7 у 1913 році.

У своїй праці «Традиції та стиль у творах Даріюса Мійо 1912-1939 років» Б. Л. Келлі, на жаль, не згадує особу Р. Тагора та створені на основі його поезії

опуси Д. Мійо, що є дещо симптоматичним. У той же час, авторка називає П. Клоделя «найбільш визначним та впливовим письменником», якого обрав Д. Мійо у роботі над своїми камерно-вокальними творами (Kelly, 2016, с. 106). За словами Д. Мійо, вірші у прозі зі збірки «Пізнання Сходу» були «підтримані внутрішнім ритмом прози, яка хапає, немов лещата» (цит. за Kelly, с. 106). Як зазначає Б. Л. Келлі, першочерговою задачею Д. Мійо в роботі над цим циклом стало саме відтворення ритмічних тонкощів текстів П. Клоделя, що проявилось у «гнучкому, вузько-інтервальному речитативному стилі, який асоціюється з Дебюссі впродовж майже усього циклу».

У той час, як дана збірка яскраво демонструє вектор композиторських пошуків молодого митця, що пов'язані як з роботою з текстом, так і з експериментами у плані музичної фактури: «лінеарне письмо, сміливі гармонічні фактури, драматична чуттєвість» (там само, с. 110-111), музика циклу містить у собі ряд традиційних знаків музичного орієнталізму, серед яких – використання другого низького ступеня, тірольний ритм, декоративно-орнаментальні пасажі у фортепіанній партії, елементи модальності. У 1916 році Д. Мійо створює цикл «*Poèmes juifs*» («Єврейські вірші»), де екзотична складова музики так само проявляється з достатньою мірою, наприклад, застосування лідійського ладу або характерних мелізмів. У такому контексті ставлення композитора до орієнтального комплексу при втіленні поезії Р. Тагора стає ще цікавішим.

У цей час творча діяльність молодого композитора була наскільки інтенсивна, що після сьомого опусу 1913 року вже у наступному 1914 році він видає опуси під номером 22 (в нотах дату написання позначено шостим січня, тобто на самому початку року), 30 і 36. Це був час «пізнання Сходу» крізь призму віршів Р. Тагора.

Д. Мійо став одним з перших композиторів (і не тільки французьких), хто звернувся до поезії Р. Тагора. У 1914 році він видає «Поему з Гітанжалі» ор.22

для голосу і фортепіано. Вона написана на французький переклад з англійської мови Андре Жіда, приятеля Мійо, письменника, прозаїка, драматурга та есеїста (у майбутньому як і Р. Тагора, лауреата Нобелівської премії). Трьома роками пізніше, у 1917 році, у А. Жід опублікує повний переклад збірки «Гітанджалі» французькою мовою. У розгорнутому (26 сторінок) вступі до видання, письменник виказує глибоке захоплення поезією Р. Тагора, серед причин якого – відсутність міфології та необов'язковість підготовки читача до прочитання текстів збірки. Автор французького перекладу ставить в порівняння 21 778 віршів Махабхарати та 48 000 віршів Рамаїани з компактними 103 поемами «Гітанджалі», втішаючись, що у малій формі закладено не менш глибокі змісти. Втім, сам А. Жід підходить до збірки аж ніяк не поверхнево, і має певне уявлення про контекст її побутування в варіанті бенгальських оригіналів. Так, письменник дає читачеві довідку щодо джерел індійської сакральної літератури, звідки беруть свій початок деякі образи віршів «Гітанджалі», як, наприклад, нагадує про вірш з «Рігведи», про який йому нагадав вірш №78. При розгляді вірша автор французьких перекладів проявляє також знайомство з роботою Р. Тагора «Садхана», в якій останній здійснює спробу роз'яснити західному читачеві основи своєї філософії та світобачення, засновані на традиціях індійської культури та релігії. А. Жід навіть проводить паралель між одним з висловлювань Р. Тагора, наведеним в уривку з «Садхани» та категоріями мотиву спокою А. Шопенгауера. Цікаво, що А. Жід здійснює спробу виділити деякі вірші, які можна було об'єднати у певні цикли, об'єднані за тематикою. Показово, що один з таких «циклів», в якому виражені «всі форми та різновиди очікування», деякі фрази з яких нагадують йому про «якусь мелодію Шумана або арію з кантати Баха» (Gide, 1917, Introduction, XVIII).

Важливо, що ще однією з причин захоплення поезією «Гітанджалі», А. Жід вважав те, що вона наповнює його «сміхом і слізьми», і це не сама брахманська

філософія чи любов до Вішну, а сама любов Р. Тагора до цієї філософії і релігії, «... палке живлення цієї поезії, яка робить брахманське вчення — яке могло б здаватися таким інтелектуальним, таким абстрактним — чимось хвилюючим, дивуючим, як фраза з "Містерії Ісуса" Паскаля — але тут хвилюючим від радості» (там само, ХХІІІ)

А. Жід у своєму вступі розглядає «Гітанджалі» не ізольовано, а в контексті інших виданих англійською поетичних збірок Р. Тагора, у тому числі і «Садівник». З прискіпливістю оцінивши якість віршів «Гітанджалі» та визнаючи нерівнозначність рівню художньої цінності всіх віршів збірки, французький письменник та драматург з не меншою критичністю аналізує і поезію «Садівника». Наголошуючи, що збірка складається з більш ранніх віршів Р. Тагора, А. Жід також вказує на її нерівномірність, але, за його словами, «... серед менш хороших творів виблискують деякі вірші про кохання — не про божественну любов, як ті, найпрекрасніші, з “Гітанджалі”, — а про любов людську, навіть тілесну, я б сказав – хоча маючи певну містичну якість, таку особливу, що я не можу втриматися від задоволення цитувати один із них...», цитуючи далі вірш № 49 (там само, ХІІ). Похідною від поезії «Садівника» ознакою деяких, одних з найменш вдалих, на думку А. Жіда, віршів «Гітанджалі» він називає театралізованість, притчевість, а часом діалогічність віршів. Автор французького перекладу критикує їх за «перекарбування мудрості в апологетичні оповідки», які не завжди є вдалими (там само, ХІІІ)

Поема з «Гітанджалі» оп. 22 є яскравим зразком продовження молодим композитором традицій жанру французької *mélodie*. В якості текстової основи Д. Мійо взяв вірш №18 «Les nuages s'entassent sur les nuages...», в якому йдеться про тужливе очікування пристрасного ліричного героя своєї коханої. Стан неспокою героя передається у вірші і за допомогою опису природи: небо сповнено хмарами, темніє, попереду – довгі години дощу, а нещасне серце

ліричного героя блукає з неспокійним вітром. Вірш Р. Тагора складається з чотирьох строф, позбавлених будь-яких повторів. Д. Мійо вирішив оформити свою композицію у вигляді двочастинної репрізної форми aba_1a_2 . Одразу з перших тактів невеликого фортепіанного вступу композитору вдається втілити стан неспокою завдяки декільком елементам музичної мови: арпеджовані фігурації подано у вигляді квінтелей, що надає звучанню схвильованості та текучості, а гармонічною основою стає політональне співставлення Соль-мажору та Ре-бемоль мажору, які потім, своєю чергою, змінюються на більш стійкий Мі мажор (основна тональність пісні). Головним інтонаційним елементом вступу стає співставлення інтонацій висхідної великої терції (соль-сі) та низхідної великої секунди (соль-дієз -фа-дієз). Згадана терція завдяки політональному гармонічному оформленню, звучить показово незвично і дивно, й сприймається ніби як інтонація питання і здивування водночас. Ці інтервали формують і інтонаційну основу вокальної партії мело-декламатичного типу. Окрім елементів політональності Д. Мійо ускладнює і метро-ритмічну складову першого розділу: під квінтольні фігурації в розмірі 2/4 у фортепіанному супроводі, тема вокальної партії проводиться в умовах розміру 6/8. Екстатичною кульмінацією першого розділу стає драматичний стрибок у вокальній партії вгору на велику сексту на словах «Amour!», коли безперервні фігурації в партії фортепіано змінюються акордовою фактурою.

Середній розділ (b) переносить звучання у сферу до-дієз мінору. Музика розділу сповнена романтичного сентименту, пристрасності та знемоги. У тексті наводиться протиставлення того, як ліричний герой відчувається у заклопотаному натовпі і його почуттями, коли він залишається наодинці, коли його кохана є його єдиною надією. Композитор втілює це протиставлення за допомогою фортепіанної фактури, яка стає на початку розділу насиченішою (додається мелодична лінія в басу), а потім розріджується (знову звучить лише квінтольна

фігурація у збільшенні). У розділі a_1 повертається початкова фактура, але замість висхідної терції звучить велика секунда, а тональність все ще до-дієз мінор і все ще звучить уніфіковано. «Справжня» реприза, хоча і дещо модифікована, наступає лише в останньому розділі – a_2 , що відчувається, перш за все, завдяки поверненню політонального комплексу і інтервального співставлення «терція – секунда». Звучання стає більш просвітленим і життєствердним, але закінчується вокальна партія дещо несподівано, що залишає ефект недосказаності і незавершеності.

Влітку 1915 року двадцятидвохрічний Мійо звернувся з проханням перекласти кілька віршів Тагора із «Садівника» до родички П. Клоделя, яка гостювала у свого тестя в цей час разом з композитором. Саме мадам де Сен-Марі-Парен, дочка поета Рене Базеля, стала авторкою французького перекладу, який використав Д. Мійо у своїх Двох поемах про кохання ор.30. (*2 poèmes d'amour*). Тим же 1915 роком датовані П'ять поем для голосу і фортепіано (ор.36) також на вірші Р. Тагора, проте, окрім факту існування даного опусу, нам не вдалося знайти більше інформації стосовно цієї музики. Втім, можна з впевненістю сказати, що молодий французький композитор був під достатньо сильним враженням від поезії Р. Тагора, звертаючись до неї впродовж двох років у трьох своїх ранніх опусах. А вже згодом, у 1936 році, композитор напише музику до п'єси Р. Тагора «Пошта» (ор. 156), у французькому перекладі А. Жіда для постановки у театрі *Les Mathurins* .

На прикладі Двох поем спробуємо виявити, як саме сприймав і відтворював поетичний світ індійського поета юнак з майбутньої паризької «Шістки». Зараз існують дві версії поем, де вокальні партії відрізняються лише специфікою мови (англійської чи французької), за якою чутливо слідує композитор. Даний опус можна розглядати як мікроцикл, частини якого мають певні спільні моменти. Так, у назві обох поем присутнє слово «Серце». Назва першої перекладається

українською як «Кохання, моє серце тужить дні та ночі», другої – «Спокійно, серце». Крім цього, в текстових основах творів є такі спільні слова-символи, як «смерть», «краса», «ніч». Обидві поеми об'єднує перебування у спільній тональності (Соль мажор), особливе відчуття діатонічності (окрім середніх розділів), що перемежується з модальністю, прозорість фактури та простота інтонаційного вираження. Але найцікавішою їх рисою є присутність особливого стану спокою, статичність, яка відображається в різних складниках музичного тексту. Так, обидві поеми проводяться на квінтовому бурдоні (частіше всього – соль-ре), який зустрічається то у вигляді органного пункту, то як басова основа арпеджованої фігурації. Особливу увагу Мійо приділяє інтонаційній стороні тематизму. Інтонацією-емблемою всього циклу є хід по звукам мажорного квартсекстакорду.

Ідея статичності також втілюється у принципі утворення тематизму, де ті чи інші стійкі тематичні утворення раз у раз повторюються у точному або варіативному вигляді. Так, перша поема є більш жвавою відносно до другої завдяки однорідному безперервному рухові шістнадцятками у партії фортепіано, що зупиняється лише перед репризою простої двочастинної форми з рисами куплетності. В основі цих фігурацій часто є вже згадувана бурдонна квінта. Більшу частину часу на тлі цих прелюдійних фігурацій у фортепіано звучить послідовність двох мажорних тризвуків – До мажору та Ре мажору. Тема-мелодія, що звучить у вокальній партії в «куплетах» першої та другої частини, з настанням «приспіву» переходить до фортепіано, в той час як в партії голосу звучить новий тематизм.

Активне застосування остинатних фігур різного типу, як зазначає Б. Л. Келлі, було характерне для музики Д. Мійо впродовж раннього періоду його творчості, хоча починаючи з пізніх 1910-х і далі, ці остинато являють собою один з шарів його стратифікованої музичної тканини (Kelly, 2016, с. 107).

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

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

У самому віршованому тексті Р. Тагор застосовує прийом анафори, повторюючи спонукальне дієслово *Let* у чотирьох із семи рядків вірша. Кожен такий рядок у Мійо починається висхідним поступовим рухом від звуку *re* у різних варіантах, що сприяє ефекту статичності.

Ще однією відмінною рисою цієї поеми є політональні напластування у фактурі, що на той час було для композитора технічним завданням. Сам Мійо у своїх мемуарах під назвою «Моє щасливе життя» згадує про роботу над політональністю відразу по поверненні у Париж, тобто після гостювання у мадам Ершер: «Я цілком занурився у проблеми політональності. Для мене було деяким знаком те, що в маленькому дуеті Баха, написаному каноном в квінту, складалось враження двох накладених тональностей, однак гармонічна тканина в цілому залишалася при цьому тональною. Мої сучасники, такі, як Стравінський і Кьоклен, користувалися акордами, що містили кілька тональностей, які часто трактувалися як акордовий контрапункт чи акордова педаль. Мені довелося вивчити усі можливі комбінації, накладаючи одна на одну дві тональності, та дослідити отримані в результаті акорди... Я вже звик до деяких з цих політональних акордів, їх звучання мене задовольняло більше, ніж інші, оскільки кожний політональний акорд є більш вишуканим для вираження тендітності та більш експресивним для вираження сили» (Milhaud, 1995, с. 65).

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

У своїй праці «Даріюс Мійо: модальність та структура у музиці 1920-х років» Д. Мауер здійснює спробу охарактеризувати стильові та стилістичні тенденції раннього періоду творчості композитора (приблизно 1911 – 1930, спираючись на періодизацію Дж. Дрейка). якості трьох

«стилістичних/естетичних елементів» авторка називає «ранні пошуки» («Early Explorations»), куди входять і експерименти з механістичною естетикою, «бразильську та інспіровану джазом музику» та «неокласицизм». При цьому друга та третя тенденція виникають на основі першої. Якщо ми спробуємо усвідомити опус на вірші Р. Тагора з точки зору цієї категоризації, то музика Двох поем очевидно проявляє у собі риси неокласицизму, зокрема і ті, які виділяв сам Д. Мійо. Так, у «Моєму щасливому житті», композитор зазначав: «В реакції проти імпресіонізму композиторів покоління пост-Дебюссі, музиканти хотіли міцного мистецтва, більш чистого, більш точного, при цьому такого, що залишалося б людським і чутливим... Після всіх імпресіоністичних туманів, чи не було б це просте, чисте мистецтво, яке б відновлювало традицію Скарлатті та Моцарта, наступною фазою нашої музики?» (Milhaud, 1995, с. 82-83). Дві поеми про кохання очевидно є прикладом проявлення цієї естетичної установки. Той факт, що при цьому композитор звертається до поезії Р. Тагора, красномовно вказує на те, що бенгальський поет сприймався як носій сучасних меседжів, які могли б скерувати стильові пошуки молодого музиканта. Образне коло віршів Р. Тагора, з його роздумами над позачасовими матеріями і ідеями, могло стати основою спроби втілити неокласичну естетику в рамках камерно-вокального жанру.

Окрім пошуків іншого підходу до теми орієнталізму, яка поєднана з неокласичними тенденціями, можна прослідкувати ще одну сферу інтересів молодого Д. Мійо, в рамках якої він міг обрати вірші Р. Тагора. Так, Б. Л. Келлі в главі, присвяченій камерно-вокальним творам композитора, виокремлює підрозділ з назвою «Мійо та англійська мова», де, знову таки, на жаль не згадує про твори на вірші Р. Тагора. Однак, важливо, що в ранній період своєї творчості Д. Мійо був зацікавлений тонкощами та потенціалом іноземних мов, в особливості англійської. Так, у своєму вокальному циклі «Алісса» на вірші

А. Жіда, у версії 1913 року, композитор вирішив включити до №9 декілька рядків з «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра, хоча пізніше вирішив відмовитися від цієї ідеї (Kelly, 2016, с.124). У 1915 році П. Клодель переклав з англійської дві поеми Ковентрі Патмор, які Д. Мійо одразу ж поклав на музику одночасно англійською та французькою. Він продовжував практику написання музики одночасно на ці два тексти і в операх «Евменіди» (1917–1923), Христофор Колумб (1928) та «Винна мати» (1965). Внаслідок такої «практики» впродовж років, а також часу, який композитор пізніше прожив у США, дозволили йому вдосконалити рівень роботи з англійською мовою. Втім хоча Б. Л. Келлі і зазначає певну невпевненість композитора у використанні акцентів чи роботи з певними типами складів в англійській мові (там само, с.125-126), в Двох поемах на вірші Р. Тагора композитор не стикнувся з якогось роду особливими труднощами, і вокальна партія англомовного варіанту пісень звучить достатньо природньо і відповідно до логіки звучання англійської мови.

Таким чином, Поема з «Гітанджалі» ор. 22 та Дві поеми про кохання ор.30 на вірші Р. Тагора Д. Мійо є яскравим зразком пошуків композитора в його ранній період творчості. Ці пошуки достатньо окреслені трьома характеристиками камерно-вокальних творів композитора даного періоду. Так, тяжіння до неокласичної стилістики та ідей «нової простоти» спричинило цікавий та неклішований підхід до тексту, сповненого орієнтальними образами. Вірогідно, що «екзотичність» віршів Р. Тагора, одночасно з їх універсалізмом, не були головними причинами звернення до них композитора. Популярність фігури Р. Тагора на заході, переклад його збірки А. Жідом та існування збірки в авторському перекладі Р. Тагором англійською могли стати можливими поштовхами до роботи над даними текстами.

Відтворення «зовнішнього антуражу» Сходу більше не цікавить Д. Мійо, натомість, композитор намагається збагнути, пізнати його зсередини. Адже серце

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

3.2. Франко Альфано: образи Сходу у ліричному наближенні

Широке зацікавлення індійською культурою проявляв італійський композитор Франко Альфано (1875–1954). Він народився у Неаполі, а влітку 1899 року переїхав до Парижа, де в 1900 і 1901 роках відповідно поставив свої балети «*Наполі*» та «*Лоренца*» у кабаре «Фолі-Бержер». Чи познайомився він із Дебюссі та Равелем – не відомо, але орієнтальні смаки, що панували у французькій культурі він напевне засвоїв. Про це свідчить факт написання у 1914-1920 роках опери «Легенди Шякунтали. Три акти з Калідаси», що була поставлена у 1922 році у Комунальному театрі Болоньї. Успіх її прем'єри укріпив репутацію композитора як майстра музичного орієнталізму. Тому саме йому було доручено за призначенням Артуро Тосканіні у 1925 році закінчити партитуру «Турандот» Джакомо Пуччіні, яка залишилася після смерті автора незавершеною. Ф. Альфано виконав це завдання із великим пієтетом до великого Маестро, дбайливо зберігаючи задану Пуччіні міру екзотичності у музичному втіленні орієнтального сюжету.

У європейській художній культурі героїня іранської казки «діва Турану» – так перекладається її ім'я – вперше з'являється у XIII столітті у перекладах поеми Нізамі, а потім через колекцію східного оповідного матеріалу Ф. Петіса де ла Круа «Тисяча і один день» (*Les Mille et un jours*, 1710-1712) увійшла до

європейської літератури, завдяки відомій фьябі (1762) Карло Гоцці та її обробки Ф. Шиллера (1802). Незадовго до Пуччіні у 1906 році цей же сюжет для опери використав Ф. Бузоні. За спостереженнями Аділі Мізітової, «музична мова Ф. Бузоні строката, оскільки швидка зміна «кадрів» потребує більш яскравого «мовлення» дійових осіб (чи то герой, чи то хор), передаючи дії внутрішній рух. Разом з тим, загальним знаменником виступає 12-тоновість, що створює особливо експресивне підсвічування острівкам ліричної кантилени у Калафа, підсилюючи буфонно-скерцозний стиль міркувань Труфальдіно (одна з центральних постатей другої картини другої дії), надаючи нотки трагізму у роздуми Альтоума» (Мізітова, 2017, с. 312). Вітаючи оригінальні композиторські рішення, харківська дослідниця наголошує на присутності в музиці орієнтального комплексу як у «Турандот» Дж. Пуччіні, так і в одноіменній опері Ф. Бузоні, який «не ігнорує прийом локальної характеристики окремого ситуативно-сценічного моменту або місця дії. Так, ... у «Пісні з хором» і «Танці і співу» (№№ 1, 2) на початку другої дії використаний орієнтальний комплекс, що навіює спогади про східні сцени «Князя Ігоря» А. Бородіна» (там само).

Проте не Ф. Бузоні було доручено завершувати пуччінієвський опус, якому судилося стати вершинним досягнення музичного орієнталізму на оперній сцені. Диригент потребував «фахівця іншого профілю» - знавця східної екзотики (не важливо якої, китайської, японської чи індійської).

У своїй східній опері Альфано довів, що здатен відтворити магію старовинного індійського сюжету про ідеальне кохання. Написана на санскриті семичастинна драма Калідаси, часи створення якої губляться у глибині століть (приблизно V століття н.е.), не була, власне, відкриттям Ф. Альфано. Європа захоплювалася цим твором від кінця XVIII століття, коли представник англійської колоніальної адміністрації В. Джонс, який обіймав високу судову посаду у Калькутті, зробив перший її переклад. Причому спочатку переклав

латиною, а вже згодом – англійською мовою. На основі цього видання 1789 року Георг Фостер зробив німецький переклад у 1791 році.

Твір з ентузіазмом сприйняли і науковці, і поети. У статті Йоргана Кьонеля «До рецепції Калідаси і його *Шакунтали* у Німеччині» (Kühnel, 2007) наводиться Епіграма Й. В. Гете, де поет метафорично висловив своє враження від знайомства із першим перекладом написаної на санскриті драми:

*WILL ICH DIE BLUMEN des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Will ich was reizt und entzückt, will ich was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen
Nenn ich Sakontala dich und es ist alles gesagt¹⁰;*

Ф. Альфано є автором 26 пісень на вірші Р. Тагора, що становить ледь не половину створених композитором творів цього жанру (всього їх 53). Серед цих пісень одинадцять – написані на вірші з «Гітанджалі», п'ятнадцять – із «Садівника» (Chakravarti, Prayer, 2023: 47). Як зазначає М. Прейер, Ф. Альфано став єдиним італійським композитором, інтерес до Тагора якого був не тимчасовим явищем: митець звертався до поезії бенгальця впродовж тридцяти років, аж до самої смерті (Chakravarti, Prayer, 2023: 47)

Популярність Тагора серед італійських композиторів можна назвати ледь не національним феноменом доби. У своїй розвідці, присвяченій ролі Р. Тагора у творчості італійських композиторів початку ХХ століття, М. Прейер робить достатньо узагальнюючу заяву, стверджуючи, що Тагор був улюбленим поетом італійських композиторів, які народилися між 1870–1910-ми роками (Chakravarti, Prayer, 2023: 40). Саме у творчості цього покоління сформувався жанр *lirica da camera* – «творів для голосу і фортепіано, в яких досягнуто справжній синтез музики та поезії, де фортепіано використовується для його

¹⁰ «ХОЧУ КВІТІВ раннього року, плодів пізнього року,\ Я хочу те, що хвилює і радує, я хочу те, що наповнює і живить,\ Якщо я хочу одним іменем зрозуміти небо і землю;\ Я називаю вас Саконтала, і все сказано».

унікального внеску до загальної експресії» (Lakeway, White, 1989: Preface). Так, поезія Р. Тагора стала одним з важливих чинників формування цього жанру італійської вокальної музики, для якого характерною ознакою є дистанціювання від довго існуючого домінування опери в італійській музиці.

У своїй статті, присвяченій музичним втіленням поезії Р. Тагора, К. Коппола влучно називає ситуацію з західними літературними перекладами бенгальського митця «літературними джунглями» (Coppola, 1984: 44), адже авторські переклади збірок Р. Тагора англійською стали основою для перекладів іншими мовами, такими, як французька (переклад «Гітанджалі» А. Жіда, який майже одразу використали у своїх камерно-вокальних роботах Д. Мійо (1914) і А. Казелла (1915)) та німецька (Г. Еффенбергер). Після написання циклу на німецький текст «Садівника», К. Шимановський попросив свого друга та творчого соратника Я. Івашкевича зробити переклад текстів у циклі польською вже з тексту Г. Еффенбергера (Полячок, 2014: 110). Переклад «Гітанджалі» італійською, разом із передмовою Д. Йейтса, було опубліковано у 1914 році. Роком пізніше, у 1915 році, італійською мовою вийшов друком переклад збірки «Садівник» (передмова і переклад М. Сесті-Стрампфер), і саме перекладами з цієї збірки послуговувався Ф. Альфано при написанні своїх *Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardiniere"*.

Три вірші Р. Тагора із «Садівника» стали першим зверненням Ф. Альфано до поезії бенгальського митця. Вони мають присвяту: «Пам'яті Марії Педрацці». Сам композитор зазначав, що її голос «був одним з найпрекрасніших мецо-сопрано, які він колись чув» (Chakravarti, Prayer, 2023: 49), і саме вона сприяла посиленню інтересу Альфано до написання так званих *lirica da camera*. Як зазначає М. Прейер, композитори, що працювали в цьому жанровому різновиді, відносили себе до табору «модерністів» у протистоянні «традиціоналістам» (Chakravarti, Prayer, 2023: 41), орієнтуючись на німецьку *Lied* та французьку

lyrique. Звернення до *lirica da camera* поєдналося з інтересом композитора до індійської тематики: «... оскільки я тоді закінчував свою оперу “Шакунтала” і був повністю поглинений таємничою бенгальською поезією, Індія знову з Тагором стала джерелом найбільшої кількості моїх коротких музичних віршів» (цит. за Прейер, 49).

Цикл написано у 1918 році, а вже у 1919 році його опублікувало у Мілані видавництво «Ricordi». Перше виконання відбулося у Парижі, 1921 рік, на концерті, присвяченому сучасній італійській музиці (Harrison, 2007: 34), а у 1930 році Ф. Альфано створив нову версію цього опусу для голосу і оркестру. У даній роботі мова йтиме саме про версію для голосу і фортепіано.

Цей вірш (в італійській версії «*Mamma, il giovane Principe*») відкриває «*Tre poemi di Rabindranath Tagore*» Ф. Альфано. Дана *lirica da camera* передає трепіт очікування у першій його частині і схвильованість від пережитої дівчиною події у другій.

Композитор слідує віршованій першооснові у композиційному плані, в результаті чого вибудовується складна двочастинна репризна форма. Однією з найпоказовіших рис першої частини (за винятком середини) є постійне тяжіння до тону «мі», то у фортепіанній, то у вокальних партіях. Твір відкривається коротким, діатонічним за звучанням фортепіанним вступом у Мі мажорі, де з перших звуків встановлюється синкопований органний пункт на звуці «мі». Впродовж всього твору, органний пункт буде час від часу повертатися до фортепіанної партії, а наполегливість повтору тону «мі» у завершальних тактах твору мають ледь не траурні конотації (неможлива мрія так і не здійснилася), хоча твір закінчується, знову таки, у Мі мажорі. Композитор виписує часті *ritenuto* як у вокальній, так і у фортепіанній партіях, а також послідовно вибудовує кожен фразу вокальної партії у вигляді низхідної хвилі, і кожна з них часто завершується на пролонгованій ноті, що тонко передає стан мрійливості і

очікування головної героїні. Хоча обрано розмір 4/4, для твору характерна метрична нерегулярність, наближеність вокальної партії до людського мовлення (застосування залігованих нот, велика кількість тріолей, пунктиру). Мовленнєві інтонації чергуються з експресивними стрибками на широкі інтервали. Особливу увагу привертає висхідний стрибок у вокальній партії на велику нону наприкінці обох розділів з подальшим малосекундовим низхідним ходом і ще одним стрибком, але на малу нону, вниз. Цей хід має певну оперну експресивність і ніби натякає на здатність ліричної героїні мріяти про недосяжне.

Втім, діатонічність у цілому не притаманна даній пісні. З розвитком музичного матеріалу тонально-гармонічна складова фактури ускладнюється, посилюючи імпресіоністичне забарвлення звучання. З самого початку, в умовах прозорості і діатонічності звучання, композитор застосовує секунди в складі акордів як прийом колористики, пізніше, із зростаючою інтенсивністю тонально-гармонічних змін, можна почути акорди з доданими тонами та нонакорди.

У фактурі фортепіанної партії, окрім органного пункту і пульсуючого ритму, є ще один важливий елемент – дрібний пунктирний ритм в поєднанні з секундовою інтонацією. Окрім надання звучанню схвильованості та тривожності, він в певній мірі має і звукозображальну функцію, віддалено нагадуючи стукіт колісниці принца. Так, саме цей елемент є основою невеликої фортепіанної зв'язки між першим та другим розділом. Інший зразок звукозображальності – яскрава послідовність акордів у До мажорі у верхньому регістрі фортепіано на *ff* після слів про те, як ранковим сонцем палала колісниця принца, або ж колористичні арпеджіо в партії фортепіано на моменті, коли у тексті йдеться про розсіплене рубінове намисто. Таким чином, хоча в тексті Р. Тагора ми і не стаємо свідками конкретних подій, а лише дізнаємося про них з передочікувань або спогадів ліричної героїні, завдяки музиці ми можемо ніби «пережити» спогади героїні разом з нею. Так, для Ф. Альфано вірш Р. Тагора стає

історією вразливої, схвильованої та сповненої рішучості юності, де акцент зроблено не на саму історію, а на рефлексію самої героїні.

Початок другої пісні, хоча і є дещо контрастним до кінцівки першої (її темп позначено нюансом *Calmo* $\text{♩}=42-44$, що є значно повільніше за попереднє $\text{♩}=188$), в музичному плані сприймається дуже органічно, перш за все, за рахунок тональної уніфікованості: пісня написана у однойменному попередній мі мінорі. Вірш Р. Тагора, що лежить в основі (№ 36, «He whispered, "My love, raise your eyes"») являє собою монолог дівчини, яка своєю занадто норовистою поведінкою відштовхнула коханого, а наприкінці, усвідомивши те, що сталося, страждає від того, що він не повертається. Про серйозність ситуації вказує остання строфа, де після постійних строгих отповідей дівчини на вияви ласки, хлопець забирає з її шиї гірлянду. В індійській культурі обмін гірляндами – важливий ритуал, що здійснюється між нареченими, на кшталт обміну обручками в європейській культурі. Отож те, що коханий дівчини забрав з її шиї гірлянди, означає розрив та скасування весілля.

Слова оповідачки, які описують дії її коханого, передаються у музиці Ф. Альфано у вигляді журливої кантилени, що нагадує оперний мелос Дж. Пуччіні. Характерною для першої фрази стає плагальність із застосуванням мажорної субдомінанти, колористичні включення доданих тонів та дуже тиха динаміка: *pp*. Наступна фраза у вірші – «*Lo rimproverai aspramente, dicendo: "Parti!"*», з прямою мовою ліричної героїні, яка проганяє коханого, – у музиці передана контрастно рвучкою висхідною фразою, яка також за короткий час, в межах одного такту, крещендує від *pp* до *f*. В гармонічному плані при цьому відбувається зсув у бемольну сферу, де фраза починається у Сі-бемоль маорі і завершується у Мі-бемоль мажорі. Саме слово «*Parti!*» у вокальній партії втілене категоричним низхідним стрибком на велику нону (від фа другої октави до мі-бемоль першої). У вірші Р. Тагора проявляється певна «тріадність» у викладі

подій, де на кожен дію коханого дівчини (перший складник) є її відповідь (другий складник) і його спокійно-незворушна (у перших двох строфах) реакція. Кожна з трьох строф вірша проводить ці три елементи викладу сюжету дія – протидія – реакція двічі (звісно, з різним наповненням), але наприкінці останньої ця структура порушується, коли строфа закінчується питанням дівчини «*Perché non torna?*» («Чому він не повертається?»). Ф. Альфано слідує цій композиції вірша лише у першій строфі, яка стає основою першої частини (*a a₁*) двочастинної репризної форми. Остання фраза першого розділу *a* (на словах «*ma egli non si mosse*») ніби повертається до першопочаткового задумливо-меланхолійного стану, але завершення її на інтонації низхідного тритону (сі-бемоль – мі) створює відчуття певної внутрішньої надломленості. Як і в попередній пісні, тон «мі» тут відіграє ключову роль в мелодичних побудовах, в особливості вокальної партії. У другому розділі тема проводиться в октавному дублюванні у фортепіано, в той час, як вокальна партія має більш декламаційний характер. Композитор прагне мінімізувати задіяні фактурні і гармонічні засоби у фортепіано, тому застосування таких мелодичних та гармонічних елементів, як низхідний рух півтонами (від мі до до другої октави) або колористичний «ланцюжок» мажорних тризвуків, що спускаються вниз звуками зменшеного септакорду, надають звучанню вишуканого психологічного нюансування.

Другу і третю строфи тагорівського вірша К. Альфано не використовує повністю. Так, у середній частині (*b*) дві дії коханого ліричної героїні йдуть поспіль і за ними слідує лише одна її реакція. Музика стає більш схвильованою (*poco agitato*), фрази рвучкішими, проте контраст не є занадто виразним. А от реприза (*a₂*) з самого початку звучить оновлено, оскільки основна тема проводиться у сі мінорі – тональності домінанти, на словах «*Prese la ghirlanda che era al mio collo e mi lasciò*» (коли коханий дівчини забрав гірлянду з її шиї та пішов); в нюансі обох партій Ф. Альфано позначив «*Piu lento e molto triste*». Ця

зміна тональності витончено підкреслює зміну поведінкового патерну, який вже склався у вірші протягом попередніх строф, а також по-новому подає роль тону «мі», який тут відіграє роль субдомінанти, на цей раз мінорної. Непрямолінійна звукозображальність присутня на словах про те, що дівчина плаче – у партії фортепіано звучать октавні тремоло. Завершується пісня короткою фортепіанною постлюдією: якщо останні дві ноти у партії вокалістки ніби передають стан завмерлості на запитанні, яке не отримує відповіді (низхідна секунда ре-дієз – ре другої октави), тональна єдність та уніфікованість досягається саме в заключенні фортепіано, де звучання повертається у мі мінор і тон мі стверджується у поєднанні з квінтовым сі, одночасно і кореспондуючи тональності теми в репризі, і створюючи ефект похмурої пустоти.

Заклучна пісня циклу написана на вірш № 29 «*Speak to me, my love!*», в якій монолог ведеться від особи героїні, що має нічне побачення з коханим. Структура вірша не характеризується такою ж кількістю повторів і має вільну строфічну побудову, а перші дві фрази повторюються в якості заключення.

Ноктюрновий характер вірша обумовив образний стрій пісні Ф. Альфано. Темп позначено як *Lento e con dolce languore* (повільно і з солодкою томливістю), $\text{♩}=80-84$. Розмір 6/8 та легкий ефект погойдування у фортепіанній партії надає початку пісні певних рис баркарольності (звісно, дещо умовної за умов такого темпу). В цілому, звучанню фінальної пісні притаманна втаємниченість, прозорість, іноді мерехтлива фантастичність, яка досягається колористичними засобами у партії фортепіано разом з трелями, арпеджіо та невагомими тремоло, а разом з тим і чуттєвість. Для композитора важливою тут стає тиха звучність, про що говорить наявність у нотах таких позначок, як *come dal lontano* («ніби здалеку»), *un filo di voce* («слабким голосом») та *come sognando* («ніби мріючи»). Подекуди, динаміка сягає *pppp* у вокальній партії та *ppppp* у партії фортепіано. В структурному плані пісня також має риси простої двочастинної репризної форми,

проте тут середина не сприймається контрастом до основного розділу. Тональною основою знову стає мі мінор, проте в цьому випадку тональний центр не подається настільки прямолінійно, як це було а попередніх двох піснях. Так, перша нота у фортепіанному вступі і у початку вокальної партії – соль, яка лише через декілька нот сприймається як третій ступінь. Ця певна «розмитість» присутня у пісні аж до самого її кінця, де останній акорд – мі мінорний секундакорд з квінтовым бурдоном соль-ре-соль в басу. Ніжню-мрійливим є уривок у Мі мажорі, на словах «*Socchiuderò i miei occhi e ascolterò*» («я закрию очі і слухатиму»).

Таким чином, цикл *Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardiniere"* Ф. Альфано являє собою цікавий зразок італійської *lirica da camera*. Для композитора ключовими стають закарбування того чи іншого емоційного стану ліричної героїні, в якому вона перебуває протягом кожної пісні. Вони об'єднані між собою спільною тональністю, але при цьому кожна з них несе абсолютно різне емоційне забарвлення: юна пристрасність у першій, тужлива скорбота у другій та чуттєва містичність у третій. Ф. Альфано досить часто застосовує колористичні прийоми, проте завжди прагне витримувати баланс. Музика циклу позбавлена будь-яких орієнтальних рис, які тут сприймалися б недоречно і заважали б відвертості та безпосередності висловлювання.

3.3. Кароль Шимановський: езотерика відчаю

На момент створення «Чотирьох пісень на вірші Р. Тагора» (1918 рік) К. Шимановський (1882–1937) мав не лише у своєму композиторському доробку ряд опусів орієнтальної тематики, але й досвід безпосереднього знайомства з життям та культурою Сходу. Після яскравих вражень від міксту грецької, римської, норманської та маврської культур Сицилії у 1911 році, композитор опиняється у світі орієнтального під час своїх подорожей Алжиром та Тунісом у

1914 році. К. Шимановський вивчав різні джерела про східну культуру, формуючи у такий спосіб свої уявлення про історичні, філософські та естетичні властивості буття Сходу (Сердюк, 2020, с. 221).

Як до початку, так і після завершення роботи над «Чотирма піснями», композитор, звертаючись до орієнтальної тематики, культивував у музичному втіленні образну екзотику, що була в той чи інший спосіб притаманна поетичним першоджерелам. Серед них привертають увагу яскраво вираженою екзотичною складовою в музиці «Любовні пісні Гафіза» ор. 24 та ор. 26 (1911, 1914), Симфонія №3 («Пісня ночі», 1914–1916), «Пісні шаленого муедзіна» (ор. 42, 1918).

Важливо зацентувати, що обидва цикли – Чотири пісні на вірші Р. Тагора і «Пісні шаленого муедзіна» – були створені К. Шимановським в один рік у буремні часи української історії, коли композитор перебував у Єлисаветграді у певному сенсі ізольований від світу. Як вказує Д. Полячок, даний період дослідники творчості К. Шимановського нерідко називають кризовим, втім композитор активно і плідно працює в цей час (Полячок, 2013: 158–159). У фокусі уваги К. Шимановського – робота над двома важливими для нього масштабними проектами: літературним (романом «Ефебос») і музично-драматичним (оперою «Король Рогер»). К. Шимановський у своєму романі, як зазначає Т. Хилінська, здійснює своєрідну «втечу» від реальності, але це дозволило йому вербалізувати свої моральні, філософські та естетичні тривоги, в той же час скористатися можливістю самопізнання, відшукати нову композиторську ідею (Chyli ska, 1993, с. 130).

Пошуками, зокрема у сфері стилістики музичного орієнталізму, позначені і його вокальні цикли даного періоду, які виокремлюються дослідниками в самостійний тематичний блок. Проте, якщо «Пісні шаленого муедзіна» 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» з цього перебігу.

За стилістикою «Пісні шаленого муедзіна» написані К. Шимановським у руслі пізньоромантичних тенденцій 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 плані 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, с. 165). Ці теми, за словами дослідника, огортаються «у вишукано-пишну оболонку характерних для мистецтва тієї епохи орієнтальних мотивів» (там само). Слід зазначити, що в той час, як в даному циклі, написаному на вірші співвітчизника К. Шимановського, Ярослава Івашкевича, яскраво чути «традиційний» для західно-європейської музики орієнтальний колорит, опус на вірші Р. Тагора практично позбавлений ознак музичної екзотики, хоча автор поетичної першооснови був безумовно представником та автентичним носієм культури Сходу для інтелектуалів як Старого, так і Нового світів. Посилаючись на роботу Я. Івашкевича під назвою «Шимановський і література», польська дослідниця Рената Чекальська цитує: «Він обирає тексти з Гафіза, Джалаледдіна Румі та Рабіндраната Тагора... З літературної точки зору вони могли бути різних жанрів, але ці роботи об'єднані

деякими спільними рисами; всі вони характеризуються певним вражаючим, виразним містицизмом». (Czekalska, 2016, с. 120)

Композитор використав вірші зі збірки «Садівник» у німецькому перекладі з англійської Ганса Ефенбергера. Як і «Гітанджалі» («Жертовні піснеспіви»), «Садівник» являв собою збірку авторських перекладів Тагора з бенгальської мови, але, якщо перша являла собою «серію релігійних віршів», то другу автор назвав «лірикою кохання та життя» (Tagore, 1913, Preface).

У своїй статті «Кароль Шимановський у літературному та музичному контексті його часу» дослідниця З. Хельман (Helman, 2002) здійснює спробу лаконічно окреслити особливості вокальних творів композитора трьох періодів його творчості. Приділяючи велику увагу орієнтальному аспекту у творах К. Шимановського даного жанру, авторка характеризує загальні риси орієнталізму музики композитора. На жаль, цикл на вірші Р. Тагора не вписується в зручну для дослідниці картину музичного відображення Сходу, і вона ніяк не коментує 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 своїй статті, присвяченій екзотичним елементам у піснях К. Шимановського, вказує на те, що збірка поезій Р. Тагора «Садівник», що стала поетичною першоосновою циклу ор. 41, пізніше була використана А. Цемлінським, натякаючи, що останній міг обрати поезію Тагора, знаючи про твір К. Шимановського (Wightman, 2002, с. 123). Дослідник також зазначає, що «... вибір таких текстів вів до свідомої експлуатації того, що у центрально-європейському контексті виглядало як відносно екзотичні засоби – 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, його пошуків у засобах втілення орієнтальної образності.

У своїй книзі, присвяченій творчості К. Шимановського, А. Уайтман згадує про цикл у «зв'язці» з «Піснями шаленого муедзіна», називаючи цикл пісень на вірші Р. Тагора найбільш «проблематичною та найменш особистою роботою» (Wightman, 1999, с. 215). Можливе пояснення цьому автор, посилаючись на музичного редактора Ноєра (Szymanowski, K., & Neuer, A., 1997), шукає в «іншому типі екзотизму», презентованому в поезії Р. Тагора. Після стислого огляду кожної з пісень, А. Уайтман доходить до висновку, що під час написання цього опусу, К. Шимановський сприймав це здебільшого як вправу для вдосконалення власних технічних навичок (Wightman, 1999, с. 216). Дещо суперечним є пропонований погляд музикознавця на відсутність орієнтального колориту у музиці циклу, який сам по собі демонструє орієнталізм як ідею: з точки зору дослідника, екзотичний колорит міг би «освітлити тон» пісень К. Шимановського (там само). Можливим також видається дискомфорт сприйняття самого музикознавця з приводу невинуватості тих самих очікувань, що їх сформувало позначення імені Р. Тагора як автора поетичної першооснови даного циклу. На нашу думку, наявність деякої упередженості та уявлень про те, що має собою являти твір орієнтальної тематики, написаний європейським композитором, особливо таким, що вже задекларував своє бачення Сходу в музиці у попередніх творах, могла спричинити певну реакцію на невідповідність реальності певним горизонталю очікувань ряду дослідників.

Вірогідною причиною «нехтування» циклом у музичній науці могло стати ставлення самого композитора до цього твору під час його написання: К. Шимановський зізнавався, що йому не подобався цикл і він був до нього «абсолютно байдужий» (Szymanowski, K., Chyli ska, T.1,1982, 561). Втім пізніше композитор змінив своє сприйняття опусу, подавши його одним із перших серед

своїх творів для друку у Universal Edition (при цьому попрохавши Я. Івашкевича зробити польський переклад), а також включив його у програму концерту його творів у Парижі навесні 1922 року, до того ж, захотів сам акомпанувати своїй сестрі Станіславі Шимановській під час її виконання (як вказує Т. Хилінська у статті видання «Ruch Muzyczny» (26 №9), присвяченій К. Шимановському у Парижі, в даному дослідженні цит. за Vlad, 2002, с. 136).

Ця неоднозначність в авторській оцінці власної праці також знайшла пояснення. Існує думка про «експресивну та концептуальну дистанцію» між композитором та світом поезії Р. Тагора. Суть цієї гіпотези описана Адамом Нойєром – автором передмови до повного зібрання камерно-вокальних творів К. Шимановського (Szymanowski, K., & Neuer, A., 1987). А. Нойєр, на противагу багатьом іншим дослідникам, не заперечує очевидної приналежності циклу ор. 41 до творів К. Шимановського орієнтальної тематики, при цьому зазначаючи незвичну відсутність екзотичних ідіом поряд з браком широкого спектру експресії та особистісних характеристик і майже безпристрасним тоном вислову (Szymanowski, K., & Neuer, A., 1987, XVI). Автор припускає, що К. Шимановський не почував себе впевнено на «грунті, що був чужерідним для нього», і цей ґрунт, за А. Нойєром, 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 в ньому домінував мотив аматорського захоплення, перейнятого від давніх перських поетів. Оскільки поезія Р. Тагора мала дуже мало спільного з «гафіцізмами», перед композитором поставало питання вибору інших інструментів виразності.

«Відносно простим», порівняно із циклом на вірші О. Уайлда і Третьою симфонією, називає опус 41 К. Сміт. За його переконанням, «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» являють собою твір, який «тріщить по швам» через наявну у

ньому енергію, що випромінює взаємодія бажання і потягу – ключових концептів, із задіянням яких дослідник аналізує гармонію XX століття (Smith, 2020, с. 144).

Звісно, коли дослідник називає працю композитора «відносно простою» «технічною вправою», він не має на меті надати високу художню оцінку даній роботі. Втім, якщо поглянути на акт творчості під трохи іншим кутом, при написанні того чи іншого опусу, митець ставить перед собою певні задачі, як художнього, так і технічного характеру, тож сприйняття роботи як «вправи» в певному сенсі має право на існування. Якщо не створення орієнтальної звукокартини, сповненої музичних екзотизмів, що тоді могло становити композиторську задачу для К. Шимановського у випадку з Чотирма піснями на вірші Р. Тагора?

При роботі над циклом К. Шимановський приділяє значну увагу ладовій організації музичного тексту, експериментуючи з застосуванням різних модальних ладів. Їх детально розглянув у своїй статті італійський дослідник Р. Влад, виявивши типологічну спорідненість структур з ладами обмеженої транспозиції, описаними кількома десятиліттями пізніше О. Мессіаном. У результаті аналізу він виокремив у циклі застосування першого, другого, третього, четвертого, шостого та сьомого (тобто, майже всіх) ладів обмеженої транспозиції (подекуди з доданими чи відсутніми тонами). Наприклад, «лейтмотив» всього циклу, який відкриває першу пісню, побудовано на другому ладі (перша транспозиція). На думку Р. Влада, ні в якому іншому випадку (серед зразків західно-європейської музики кінця XIX – початку XX століття), окрім як у «Чотирьох піснях на вірші Р. Тагора» ми не зустрічаємо таке послідовне та переважаюче застосування октатонічних ладів (Vlad, 2002, с. 139). Дослідник зазначає, що лади обмеженої транспозиції в даному циклі грають істотну, проте не превалюючу роль в його ладовій організації. Це говорить про те, що

К. Шимановський цілеспрямовано проводив інтенсивний пошук виразових засобів для досягнення художнього результату, обумовленого поетичною першоосною.

Для своїх «Чотирьох пісень» К. Шимановський обирає три вірші з «Садівника» (назви подаємо в німецькому перекладі): «Mein Herz» (№31), «Mutter, der junge Prinz...» (№7) та «Das letzte Lied» (№51), які композитор згодом попросив перекласти польською Я. Івашкевича (враховуючи вокальну просодію вже створених пісень)¹¹. Цикл написано для жіночого голосу і фортепіано. Звучання музики Чотирьох пісень на вірші Тагора за стилем близьке експресіонізму, адже тут спостерігаємо прагнення до уникнення консонантного та діатонічного звучання, збалансованих фраз та повторів в здебільшого атональних умовах.

Якщо коротко описати зміст вірша, використаного в №1 «Mein Herz», в ньому 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» 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 передочікування молодого принца, який має проїхати повз її двері. Вона знає, що

¹¹ На момент написання К. Шимановським циклу, в Польщі вже були здійснені і видані переклади збірок Р. Тагора. Так, у 1918 році вийшла друком збірка перекладів віршів з «Півмісяця», «Садівника» та «Гітанджалі». Автор перекладів – Ян Каспрович – був хрещеним батьком Андрія Франка (українського філолога та фольклориста, сина Івана Франка), а в 1921-1922 роках працював ректором та професором Львівського університету імені Яна Казимира. У 1921 році вийшов переклад збірки «Збір фруктів», здійснений вже іншим польським поетом Леопольдом Стаффом. Факт звернення К. Шимановського до Я. Івашкевича за перекладом із врахуванням вокальної просодії, підкреслює, що для композитора першочерговим був саме музичний компонент у циклі.

скоріше за все він не гляне у її вікно і стрімко промчить, а все, що залишиться – це лише завмираючий спів флейт, але все ж вона питається у матері, як краще заплести волосся та в яке убрання одягтися. В цій пісні можна знайти 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, в даному випадку органний пункт стає засобом передачі стану болісного очікування, а екзотичність засобу слабо прочитується.

Другий елемент – це позначення штриху в партії фортепіано у середньому розділі вказівкою «*staccato quasi il piccolo tamburino*» (темп маршу, до того ж з пунктирним ритмом). В даному 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. У той час, як цей нюанс може свідчити про намір композитора додати звучанню орієнтального колориту, так само тут відіграє роль і звукозображальність.

Наступна третя пісня є продовженням розпочатого у попередньому номері вірша. У його другій частині час, що використовується в оповіді, змінюється з майбутнього на минулий. Принц проїхав повз дому дівчини і «ранковим сонцем палала його колісниця», а героїня кинула під колеса його колісниці намисто, що зірвала зі своєї шиї. Музика стає більш схвильованою та екзальтованою, це помітно як в пришвидшенні темпу, так і у більш насиченій фортепіанній фактурі, де в деякі моменти звучать трелі та трелеподібні фігурації, досягаючи кульмінації. Але, принц так і не подивився на дівчину. Темп сповільнюється, звучання стає більш прозорим та розміреним, після чого воно поступово посилюється до другої кульмінації номеру – адже принц все таки проїхав повз двері дівчини. Проте ця кульмінація має яскраво виражене драматичне звучання.

Скорботно-траурним звучанням відкривається остання пісня циклу, маючи ознаки поховальної ходи. У вірші Р. Тагора йдеться про розлуку і про 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, с. 159). Якщо розглянути драматургію циклу як у плані вибору віршової лірики, так і в музичному її втіленні, то можна окреслити певний сюжет, який умовно рухається від бажання кохання до краху сподівань і безнадійності.

Отож, відповідаючи на питання, чим же є насправді цикл К. Шимановського на вірші Р. Тагора – «зайвим циклом» чи «технічною вправою», нам видається, що обидві відповіді є вірними, але в будь-якому випадку виключають негативний сенс. У групі орієнтальних творів цикл і справді може видаватися зайвим через відсутність екзотизму у його звучанні. Можна в певному розумінні трактувати написання даного циклу і як «технічну вправу», сенс якої – спроба К. Шимановського освоїти поза екзотичністю ресурс орієнталізму, відкриваючи езотерику відчаю. Композитор, напевне, не ставив собі за мету повністю піти від самої ідеї орієнталізму в музиці циклу, проте він явно уникав застосування шаблонних знаків музичного екзотизму. Вочевидь, поезія Тагора спонукала його до спроби втілення образів на більш особистісному, експресивному рівні. Результатом такої вправи стало усвідомлення можливості створити художню візію східної образності поза відпрацьованих в європейському мистецтві кліше музичного екзотизму. Щоправда, як видно з його подальших робіт, цей підхід, викликаний особливостями поетичної першооснови, не став провідним у творчості композитора.

«Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ор.41 виникли на перетині двох творчих «зацікавленостей» композитора: світу Сходу та модерної музичної мови. І в

даному випадку творчі рішення митця призвели до нівелювання музичного орієнталізму у звучанні циклу, натомість, він фокусує увагу на більш глибокій психологічній стороні обраних ним віршів Р. Тагора.

Цикл «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» для голосу і фортепіано були написані К. Шимановським в один рік з Ф. Альфано, але трактовка поетичної першооснови двох митців сильно відрізняється. Польський композитор вирішив «розбити» вірш на дві пісні, які займають другу і третю позиції в циклі і пов'язані між собою інтонаційно. Як і Ф. Альфано, К. Шимановський слідує структурі вірша у плані його рефренів – рядок «*Warum schaut Du mich so verwundert an, Mutter?*» – зустрічається у обох піснях, але у другій проходить у збільшенні. Також збігається творча стратегія обох композиторів у виборі мелодекламаційного типу висловлення, проте без стрибків на широкі інтервали. Відзначимо, що у вірші Р. Тагора позначається час доби, коли відбуваються події – ранок. І якщо у пісні Ф. Альфано можна сказати, що згадка про ранок у тексті відображена у звучанні, то у випадку з двома піснями К. Шимановського ранкова атмосфера повністю нівелюється відверто сутінковим, якщо не нічним характером звукової атмосфери.

Перша частина вірша у «*Der junge Prinz (1)*» К. Шимановського зовсім не про схвильоване передочікування. Музика з прописаним нюансуванням *pp dolcissimo* тут звучить тужливо, в певному сенсі хворобливо і в той же час чуттєво. Замість *Molto* Ф. Альфано у К. Шимановського бачимо *Lento assai*. В таких темпових умовах певне відчуття дискомфорту викликає довжина перших фраз, побудованих на здебільшого поступальному русі, сповненому хроматизмів. З самого початку твору немає чітко визначеної тональності, а крайні звуки першої мікрофрази вокальної партії («*O Mutter*»), яка перед цим проводиться у фортепіано, утворюють тритон. Показово, що в цій пісні також зустрічаємо органний пункт, як в басовій лінії партії фортепіано, так і у вигляді синкопованої

пульсації у середньому регістрі (зазначимо, що вона прописана на тоні мі-бемоль), але тут вони сприймаються не просто як передача схвильованості чи тривожності, а як зловісне передчуття.

Зловісною в даній пісні є і маршовість, яка, також в умовах короткого пунктиру (поєднаний з органним пунктом, в основі якого – мала, а потім велика секунда), обрана К. Шимановським для передачі образу принца. Наявний тут і елемент звукозображальності – в партії фортепіано у високому регістрі чуємо імітацію гри на флейті у мелодії, сповненої тріолями, форшлагами та трелями. Проте, і ця мелодія, і quasi марш звучать дещо механістично і гротесково. Завершується «*Der junge Prinz (1)*» невеликим фортепіанним заключенням з маршовою темою.

Наступна, третя пісня циклу – «*Der junge Prinz (2)*» – є контрастом до попереднього у темповому плані: після *Lento assai* тут прописано *Agitato assai Vivace*. Фортепіанний вступ, з його пізньоромантичною стилістикою, хоча і в умовах політональності, задає більш схвильованій настрій завдяки хвилеподібному руху тріолями у партії басу, які будуть основним елементом фактури фортепіанної партії протягом усієї п'єси. Органний пункт також продовжує відігравати тут значну роль: як би схвильовано не звучала музика. Звукова педаль у басовій лінії нагадує про розв'язку історії. Вокальна партія стає більш рішучою і вольовою, в ній частіше зустрічаються висхідні стрибки на широкі інтервали. Рухаючись немов уступами, з кожною фразою все вище і вище, перша кульмінація пісні досягається на словах «і кинула [намисто] на його шляху», де в партії сопрано звучить соль-дієз другої октави. Друга кульмінація знаходиться наприкінці твору, на цей раз це звук соль другої октави, ніби останнє зусилля ліричної героїні, але фраза завершується низхідним рухом звуками зменшеного септакорду, доходячи до звуку мі першої октави (динаміка від *f* до *pp*). Для К. Шимановського сюжет вірша Р. Тагора став скоріше історією про

нездійсненність ілюзорного бажаного і хворобливу напівсмирненість, композитор наділяє звучання пісень психологізмом в умовах експресивного висловлювання.

3.4. Пилип Козицький: «драматичний етюд» за методом Л. Курбаса

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

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

3.4.1. "Східна пісня" Лесі Українки - Миколи Лисенка як "кримський текст"

Свою «Східну пісню» Микола Лисенко (1862 -1912) написав на вірш Лесі Українки. У житті та творчості видатної української поетеси Схід відіграв не останнє місце, починаючи від дитячих вражень, продовжуючи освітою, вихованням, спілкуванням з тими, хто був обізнаний з іншими світами; а згодом і враженнями від пізнання Сходу безпосередньо в його культурному середовищі. Для поетеси він був багатограним: біблійним, ісламським, стародавнім, християнським, сучасним (Огнієва, 2007, с. 5). У літературознавчих дослідженнях цей аспект творчості поетеси досліджується достатньо детально. Схід відтворюється у драмах «Одержима», «Йоганна жінка Хусова», «Айша та Муггамед». О. Огнієва (2007) називає «Стародавню історію східних народів» (що

писалася як підручник для сестри поетеси Ольги та фактично є першим в історії українського шкільництва підручником з історії народів Давнього Сходу), своєрідним контрапунктом для відтворення Сходу в різних його проявах у творчості Лесі Українки, своєрідним містком для входження у світ іншої культури і шляхом повернення до власної, оскільки в праці відображаються шари засвоєння Сходу поетесою у різні періоди життя. У рамках «Стародавньої історії...» з'являються авторські переспіви українською мовою гімнів унікальної пам'ятки давньоіндійської літератури «Рігведи», а також «Ліричних пісень давнього Єгипту», які вважаються першими в історії людства зразками любовної лірики.

Ще в юнацькі роки відбувається знайомство Лесі Українки зі Сходом на березі Чорного моря (Бахчисарай, Ялта, Севастополь, Євпаторія, Саки, Одеса), куди вона виїздила на лікування. Вона отримала змогу познайомитися зі звичаями мусульманського Сходу, оскільки Хаджибей (нинішня Одеса), Акерман у минулому були потужними турецькими фортецями, а Крим продовжував зберігати живу татарську традицію.

Відомо, що з дитинства Леся Українка була знайома і з класиком української музики Миколою Лисенком. Саме на перетині її кримських вражень та співпраці поетеси з композитором виник солоспів «Східна мелодія» для сопрано (або меццо-сопрано). І, якщо для Лесі Українки тема Сходу була важливим складником світобачення та творчості, в доробку Лисенка звернення до орієнтальної тематики є все ж таки тенденцією, що має маргінальний характер.

Ідея орієнталізму взагалі в українській музиці затвердилася досить пізно, хоча в європейській музиці вона існувала на той момент вже більш ніж двісті років, і вже якийсь порівняно недовгий час активно розвивалася у російській музичній культурі. «Східну мелодію» можна назвати чи не першим зразком українського музичного орієнталізму. Цей романс був написаний композитором

у 1907 році, тобто, в останній період його творчості. Одноimenний вірш Лесі Українки був написаний за десять років до того у 1897 році та увійшов до збірки «Кримські відгуки» (збірка відображала враження поетеси від поїздки до Ялти, Бахчисараю та Євпаторії). За сюжетом «Східна мелодія» – це пронизлива туга дівчини за коханим, який має повернутися з чужини. Ось як характеризує вірш кримський дослідник М. Я. Вишняк: «Вдаючись до образності, поетичними атрибутами якої є кримський пейзаж (“гори багрянцем кривавим спалахнули”, “геть понад морем над хвилями синіми в’ються, не спиняться чаєчки білі”, “по морю доріженька”, “кипарисова гілочка”), а також вживаючи деякі елементи народно-пісенного паралелізму, Леся Українка створює глибоко емоційний ліричний твір, весь пройнятий невимовною тугою героїні за своїм коханим, який вертається до неї з чужини. Ритміка вірша та протяжна дактилічна рима з перехресним римуванням надають йому особливої тональності, і він справді звучить мелодійно, як сама пісня (Вишняк, 2011, с. 22). Разом з тим, Леся Українка є яскравою представницею українського модернізму. Поетеса є однією з ключових фігур у монографії Т. Гундорової «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму». Тож цілком природньо, що у вірші виявляється модерна парадигма української поезії.

Як зазначає Т. Гундорова, модернізм наголошував «роль підсвідомого та особливу трансісторичну функцію поетичного висловлювання» (Гундорова, 2009, с. 18), а також, «онтологічно й естетико-духовно оприявнюючи образ “іншого”, європейський модернізм фактично виявився способом легалізувати соціальне, політичне, національне й мовне існування інших культур, націй, статей і рас» (там само, с. 19). Так, модернізм в певному сенсі тут частково переплітається з орієнталізмом.

П’ять строф вірша М. Лисенко оформлює в п’ятичастинну наскрізну композицію з варійованим повторенням першої частини наприкінці солоспіву:

A B C D A₁

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

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

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

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

Розділ A (*Cantabile ben declamato*) написаний в формі квадратного (8+8) періоду неповторної побудови, який модулює з Соль-бемоль мажору в паралельний мі-бемоль мінор. Таким чином, хоча тематизм щоразу новий, Лисенко утворює своєрідну «риму», яка робить сприйняття твору більш цілісним. Для кожної фрази також характерна після руху більш короткими тривалостями

(здебільшого тріольні вісімки) зупинка на довгій ноті – половинній. Така виписана фермата є характерною рисою всього романсу, і також створює ефект ритмічної свободи. Показово, що часто ця остання довга тривалість супроводжується кожного разу новим орнаментальним «завитком» у партії фортепіано з мотивом-кружлянням. Якщо у першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить короткий пунктир), то в розділі В вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В наступних розділах цей завершувальний жест стає все більш витонченим, то набуваючи форму секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті, у першому розділі певну екзотичність надає те, що мі-бемоль мінор тут має фрігійський нахил. Такий кінець розділу створює ефект «затемнення» після попереднього безтурботного, розміреного звучання.

Між розділом А та розділом В звучить невеликий двотактовий інструментальний ритурнель, який одразу вносить певний драматизм у виклад, адже проводиться у сі-бемоль мінорі. Тема, що прозвучала у цьому ритурнелі,

з'являється образ синього моря та неспинних чайок (хвилеподібні контури мелодії теми нагадують рух неспокійної стихії). Змінюється структурне оформлення розділу В, порівняно з розділом А. Він представляє собою шеститактовий період (3+3), де обидва речення закінчуються у мі-бемоль мінорі. Втім розподіл музичних фраз, кожна з яких відповідає рядку у строфі, є нерівномірним за масштабом: 2+1+1+2, де кожна цифра – кількість тактів. Це створює ефект часової нерівномірності, який посилюється перемінним розміром.

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

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

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

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

Цікавою особливістю є оформлення в репризі згадуваних раніше довгих тривалостей наприкінці кожної фрази. Показово, що ця остання довга тривалість тут супроводжується кожного разу новим орнаментальним «завитком» у партії

фортепіано з мотивом-кружлянням. Якщо в першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить лише короткий пунктир), то в розділі В вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В розділі С цей завершувальний жест з'являється більш витонченим, набуваючи форму секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті. Проте найбільш «чудернацькими» ці закінчення є в останньому розділі. Тут вони оформлюються у поєднання короткого пунктиру з тріоллю шістнадцятками, то квінтоль тридцять другими з заліговою першою нотою. Це надає музиці певної декоративності. Цьому ефекту сприяє і застосування арпеджіато в партії фортепіано, що нагадує перебори акордів на струнному інструменті.

Романс «Східна мелодія» являє собою оригінальний зразок композиторської вокальної лірики. М. В. Лисенку вдалося створити властиву поезії Лесі Українки гармонічну єдність спокійної та умиротвореної картини орієнтального пейзажу з образом головної героїні з її самотністю та тугою за коханим.

Не останню роль у створенні цієї атмосфери відіграв і східний колорит, створений як ладовими, так і ритмо-інтонаційними засобами орієнтального мелосу романтичної традиції. Зокрема, композитор застосовує гармонічний мінор та інтонацію характерного для нього інтервалу збільшеної секунди; епізодично вводить фрігійський нахил; включає рух тріольним ритмом.

М. Лисенко відходить від статичності в даному романсі, уникаючи повторності як на рівні структур, так і тематизму, де показовим є також і ефект ритмічної свободи (наприклад, виписані фермати в кінці кожного розділу, або ж перемінний розмір). Вокальна партія побудована як експресивний монолог з певними рисами театральності. Чутливо інтонуючи поетичний текст Лесі Українки, композитор відтворює нові нюанси у кожній строфі, передаючи і пейзажну споглядальність, і внутрішній неспокій ліричної героїні. М. Лисенко логічно вибудовує

драматургію солоспіву, де від більш стриманого та ліричного на початку висловлювання стає більш відкритим та до певної міри експресивним у передостанньому, четвертому розділі. У підсумку, повертаючись до початкового музичного образу, композитор перетворює «східний пейзаж», виконаний за звичними «романтичними» кліше, у місце дії, де розгортається життєва доля ліричної героїні. «Східна мелодія» являє собою яскравий зразок перетину двох різних парадигм – романтичної з опорою на фольклоризм та модерної, – в результаті якої була утворена своєрідна нова якість.

3.4.2 Метод "перетворення" у музичній композиції на вірш з "Садівника"

Ранній етап творчості П. Козицького характеризується активними творчими пошуками, у яких здійснюються спроби відійти від традиційності і фольклоризму. Така тенденція відбивається у вокальних творах композитора. Це може бути пов'язаним з тим, що перші кроки своєї композиторської кар'єри П. Козицький робив у колі однодумців – учасників «Малого братства», що згуртував довкола себе у Києві у часи першої спроби утворення української держави геній образотворчого мистецтва Георгій Нарбут. До цього утворення, окрім самого П. Козицького входили художник Юхим Михайлів, поети Павло Тичина, Микола Зеров та Михайль Семенко, критик Олександр Чапківський, режисер Лесь Курбас, режисер та мистецтвознавець Федір Ернст. Юхим Михайлів так говорив про мету товариства: «Конкретна мета цього об'єднання – це: спрямувати мистецтво певним шляхом; координувати і синтезувати окремі його галузі; по-товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці; спільно оглядати проекти, шкиці, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи мистецтва сучасного» (Панченко (n.b.) «Ложа» Нарбута). Отож, ймовірно саме завдяки участі в цьому товаристві, П. Козицький

обрав на початку творчого шляху напрям, відмінний від фольклористичного або народницького.

М. Ржевська (2005) вказує, що композиторський доробок П. Козицького у камерно-вокальному жанрі цих років незначний – кілька рукописів та видана збірка чотирьох романсів ор. 11, про які піде мова далі. Що ж стосується рукописних романсів, авторка називає «Зимовий етюд» на вірші Г. Чупринки, де відтворюється образ чистої краси та «Плач, Венеро!» на вірші М. Зерова, де немає ознак неокласицизму, проте спостерігається основна тенденція творів цього періоду П. Козицького, про які вона говорить як про твори «немасового» спрямування. Пошук найтонших відтінків лірики, прагнення до створення гнучкої наскрізної композиції, вільне, аж до «позірної імпровізаційності», розгортання вокальної партії, використання мовних інтонацій, сміливі експерименти з гармонією, – такі основні риси музичної мови цього періоду творчості П. Козицького називає М. Ржевська.

Романс «Він шепнув мені» входить до збірки «Чотири романси» ор. 11, які були написані П. Козицьким у період з 1921 по 1922 роки. Тут відображаються основні зацікавлення композитора цього періоду: звернення до сучасних авторів, пізньоромантична стилістика музичної мови, яка отримує особливе трактування в умовах проникнення театральності в камерну музику. Опус можна розглядати як цикл, адже він має певну наскрізну сюжетну канву. Можна припустити, що це «історія життя» однієї особи, скоріш за все, жінки: від знайомства з коханим у першому романсі, через щасливе кохання у другому і щасливе материнство у третьому і до схилу життя у четвертому.

Композитор робить цікаву компоновку романсів. Крайні мають більш експресивний характер, їхня музична мова складніша, напруженіша, також ці романси написані для мецо-сопрано. Середні ж романси – більш жанрові, просвітленого характеру (навіть ураховуючи «потьмарення» у другому), вони

мають ясно виражені тональності, і написані для сопрано. Таким чином, спостерігається деяка концентричність у побудові циклу. На користь циклічності також свідчить і те, що вибудовано опус не за хронологічною послідовністю виникнення творів, адже перший і другий номери були написані у 1922 році, тоді як третій і четвертий – у 1921.

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

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

Загальна форма романсу є тричастинною. Вірш Тагора у перекладі Сірого написаний у верлібром, який має трьохстопну побудову. Попри те, що структура вірша досить вільна, в ній прослідковується ритмічність у композиційних повторах. Строфи у своїй основі мають катрен, який знаходиться поза рими та регулярної версифікації. Виклад будується немов би уступами. Кожен новий уступ містить у собі нову репліку головної героїні до свого коханого та його реакцію.

П. Козицький дотримується такого способу викладу. Перша фраза – «Він шепнув мені: «Кохана, глянь» – у цьому сенсі є деяким епіграфом. Композитор приділяє цій репліці особливу увагу. Вона знаходиться поза дієвістю, немов «застигає» у свідомості героїні та проговорюється ніби зачаровано. В цій фразі

прослідковується характерний для всього твору інтонаційний елемент – нисхідний малосекундовий хід за рахунок дезальтерації у прихованому верхньому голосі (у мелодії: ля-дієз – фа-дієз – ля-бекар). Цей малосекундовий хід «на відстані» буде з'являтися кожного разу, коли мова заходить про дію коханого, причому інтервал, що міститься між двома звуками малої секунди, може варіюватись: від малої терції до малої септими. Цей хід завжди розспівується на одному складі, немов у причеті (окрім фрази-епіграфу).

Дуже важливою у романсі є тема вступу, що займає три такти. Вона – своєрідний варіант теми знемоги. Розпочинається вона виразним висхідним ходом на велику септиму в басу (до-сі), яка потім переходить у звук ля-дієз, котрий, немов частина заклинання, повторюється час від часу протягом наступних декількох тактів. Акорд, що обігрується у вступі, можна трактувати як домінантовий терцквартакорд зі зниженою квінтою (до-мі-фа-дієз-ля-дієз) по сі-мажору. Проте він не отримує розв'язку у творі взагалі, а отже про його функційну сторону можна говорити лише віддалено. Перша репліка вокалістки будується на звуках саме цього акорду. Ритмо-інтонаційний елемент наприкінці другого такту вступу (три восьмих плюс квінтоль шістнадцятих в партії басу) також буде відігравати певну роль у подальшому розвитку музичного матеріалу. А саме, у першій частині романсу кожна нова «гнівлива» репліка героїні супроводжується цим ходом, на новій висоті.

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

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

З кожним новим етапом експресивна виразність зростає, музика набуває все більш схвильованого характеру, за рахунок підвищення теситури звучання

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

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

Таким чином, романс П. Козицького демонструє нове сприйняття Сходу в контексті української культури. Для молодого композитора, митця, що входив до наробувівського кола, звернення до поезії Р. Тагора було одним із способів виходу за межі звичних ліричних образів. Композитор намагався працювати у модерному напрямі, який у подальшому за певних історичних причин не буде реалізованим. Прагнення молодого композитора відійти від романтичних та фольклористичних настанов у власній творчості, в тому числі камерно-вокальній, яскраво видно у втіленні орієнтального. П. Козицький звертається до орієнтальної тематики, яка, втім, цілком втрачає свій екзотизм, для пошуку нових засобів художньої виразності, нової якості лірики. Якщо в романсі М. Лисенка ми спостерігали застосування загальноприйнятих музичних прийомів, які

маркували текст як орієнтальний, то в музичному тексті П. Козицького, незважаючи на колоритність та незвичність поетичної першооснови, відсутні будь-які елементи, які б ми могли віднести до комплексу екзотичної топіки. Важливо, що поезія Р. Тагора розглядалася П. Козицьким в одному ряду з його сучасниками-однодумцями: П. Тичиною, Л. Курбасом та П. Філіповичем, які бачили свою творчість у відмінному від їх попередників з ХІХ століття ключі. Так, разом з ними, та за допомогою поезії Р. Тагора, композитор прагнув передати в музиці відображення нової реальності, фактично застосовуючи курбасівський метод «перетворення», який починає формуватися наприкінці 1910-років, коли Лесь Курбас звертається до режисури. Музичне прочитання вірша Р. Тагора молодим українським композитором орієнтовано на динамізацію розповіді, яка у вокальному відтворенні постає як психологічний «драматичний етюд». При цьому виключені типажні характеристики, які могли б симулювати екзотичність персонажів.

3.5. Леош Яначек: притча подорожнього

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

Протягом століть Прага була містом трьох культур: чеської, австро-німецької та єврейської. Взаємодія та протистояння цих культур були характерним феноменом Праги і в перші десятиріччя ХХ століття. Внаслідок підйому чеського національного руху та укріплення позиції «младочехів», положення німецького населення міста змінилось не в кращий бік. У 1918 році

була утворена незалежна республіка Чехословаччина. А вже через три роки до цієї молодої країни навідався Р. Тагор, який активно цікавився її політичним життям.

Хоча Р. Тагор відвідав Прагу лише двічі, ці дві події залишили певний слід в житті цього незвичного міста. Так, сьогодні іменем Р. Тагора названа вулиця та парк у Празі, а також у місті є бюст письменника, що його подарувало посольство Індії у Чехії. Для цієї країни сприйняття Р. Тагора зосереджувалося на дискурсі чеського національного відродження та ролі, яку мали грати в ньому уявлення та знання про Індію. Прихильне сприйняття поета Чехословаччиною було пов'язаним зі спільними положеннями двох країн під колоніальною окупацією. Він розглядався майже кожним як посол миру та розуміння поміж націй. Як зазначає М. Грібек, рецепція Р. Тагора «була розташована у межах дискурсу чеського національного відродження та ролі, яку уява та знання про Індію зіграли у ньому» (цит. за Chaudhuri, 2021, с. 211).

Нетривалий перший візит Р. Тагора до Праги відбувся у червні 1921 року. На той час індійський поет вже завоював європейське визнання. До празького візиту він вже читав лекції у багатьох країнах, в тому числі, США та Японії. Під час свого першого візиту в Прагу, Р. Тагор виступив з лекцією у Карловому університеті та вечором поезії, які були зустрінуті публікою дуже тепло. Саме на вечорі поезії був присутній Л. Яначек (1854 - 1928).

Перше звернення до творчості Р. Тагора серед чеських композиторів, втім, сталося ще до його візиту у Прагу. Майже одразу по виданню англійської версії «Садівника», у 1914 році, свої «Milostné písň» («Пісні кохання») оп. 96 на п'ять віршів з цієї збірки для голосу і фортепіано або оркестру пише Богуслав Йозеф Фьорстер (1859-1951). Він був чеським композитором, педагогом та музичним критиком, сином чеського музикознавця Йозефа Фьорстера. Л. Яначек та Й. Фьорстер-молодший були знайомі та мали стосунки, які можна описати як дещо конкуруюча дружба на відстані (оскільки перший жив у Брно та навідувався

у Прагу лише час від часу, а другий жив та працював саме у цьому місті). Так, обидва композитори написали опери за п'єсами Габріели Прейсової, і, на початку успішна, найвизначніша опера Й. Фьорстера «Єва» (за п'єсою «Gazdina roba») була згодом витіснена знаменитою «Снуфою» (за п'єсою «Її падчерка») Л. Яначека [91]. Цікаво, що Й. Фьорстер у тому ж році, що і Д. Мійо, звернувся до того ж вірша Р. Тагора з «Садівника» – «Love, my heart longs day and night» («Кохана, моє серце нис дні і ночі»).

Так що можна з високим ступенем ймовірності стверджувати, що ще до відвідання лекції Р. Тагора Л. Яначек міг бути знайомим з його творчістю. Але, це не зменшило сили вражень композитора від живої зустрічі з поетом. Л. Яначек навіть опублікував фельетон, де ділиться цими враженнями і наводить занотовані поспівкові ілюстрації. Ця описана в онлайн-каталозі публікацій Л. Яначека стаття була опублікована 22 червня 1921 року у виданні «Лідові новини» («Lidové noviny»). Я. Фогель (1982) наводить цитати, що дають нам зрозуміти, наскільки сильно індійський поет та мислитель зацікавив композитора. Р. Тагор, як зазначає дослідник, виступав у автентичному вбранні, а власні вірші декламував бенгальською мовою. Так, вочевидь, поет культивував свою екзотичність. Сама поява Р. Тагора на сцені викликала у Л. Яначека асоціацію із білим священним вогнем, що несподівано засяяв над тисячами присутніх. «Він дає кожному складу крила, що звучать», – так Л. Яначек охарактеризував виступ Р. Тагора. У 1922 році, взявши за основу вірш Р. Тагора «Божевільний подорожній» зі збірки «Садівник», Л. Яначек пише чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та баритону.

Як і Й. Фьорстер-молодший, Л. Яначек у якості текстової основи своїх творів взяли переклади Р. Тагора з англійської чеською, які були здійснені Ф. Балеєм (1873-1918) – чеським юристом, теоретиком права та перекладачем. Ф. Балеї був автором філософських есе, які публікував у періодичних виданнях, та в яких

зосереджувався, головним чином, на проблемах етики, гуманізму та місця людини у сучасному суспільстві, а також на міркуваннях про характер чеської нації. Нам наразі не вдалося дізнатися, яким чином Й. Фьорстер здобув ці переклади, адже друком збірка «Садівник» у перекладі Ф. Балея вийшла вже після смерті перекладача, у 1921 році. Можливо вже Л. Яначек у роботі над своїм хором використовував друковану версію. Цікаво, що сам Ф. Балея під час здійснення перекладу збірки «Садівник» чеською перебував не у Празі, а працював у Міністерстві внутрішніх справ у Відні (1912-1917).

Отож, у 1922 році, взявши за основу вірш Тагора «Божевільний подорожній» зі збірки «Садівник» у чеському перекладі Ф. Балея, Л. Яначек пише однойменний чоловічий хор за участі соло сопрано, тенору та баритону. Цікаво, що П. Козицький написав свій романс «Він шепнув мені» (нагадаємо, що він взятий також зі збірки «Садівник») лише роком раніше. Якщо двадцятивосьмирічний Козицький взяв за основу вірш більш інтимного, ліричного змісту, то на сорок років старший від нього Л. Яначек обрав вірш філософсько-притчового характеру. У ньому йдеться про божевільного подорожнього, який шукає чарівний камінь, що перетворює все на золото, і цей пошук є єдиною його метою в житті. Коли один сільський хлопчик помічає, що ланцюг на поясі божевільного золотий, а не залізний, яким він був доти, подорожній розуміє, що, перебираючи каміння, він випадково відкинув і той самий камінь, що шукав все життя, але він продовжує його шукати.

Період написання хору є досить цікавим у житті Л. Яначека. У 1920 році він звільняється з посту ректора Консерваторії Брно, проте продовжує вчителювати. У 1917 році він, будучи жонатим на Зденці Шульцові, зустрічає на 38 років молодшу за нього самого Камілу Штослову, також заміжню жінку, до якої проникається глибокою пристрасстю. Він написав до неї близько 730 листів, молода жінка, втім, конкретної відповіді не давала. Проте, почуття до неї

виявилось настільки сильним, що за одинадцять років, до кінця життя Л. Яначека, не згасло, а лише міцніло. Каміла надихнула композитора на написання опери «Катя Кабанова», вокального циклу «Записки зниклого». Л. Яначек переживав чергову молодість, і, вірогідно, трактував обраний вірш Р. Тагора не так песимістично, як його можна сприйняти спочатку. З цього приводу варто згадати і політичну ситуацію того часу. Л. Яначек переживав піднесеність духу, що була пов'язана із утворенням Чехословацької республіки у 1918 році. Фрагмент з його промови у Лондоні 1926 року щодо цих подій виглядає наступним чином (переклад з англійської наш): «Я прибув сюди із юнацьким духом нашої республіки, з юнацькою музикою. Я не є одним з тих, хто дивиться назад, натомість, я обираю дивитися вперед. Я знаю, що ми повинні рости, проте не бачу в цьому рості супроводжувачого болю, пов'язаного зі згадками страждань та пригнічень. Дайте нам полишити це. Ми нація, що має значення в світі. Ми – серце Європи. І це серце повинно бути почутим у Європі!» (Leos Janáček's Life and Work, n.d.)

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

Строфи вірша відрізняються за масштабами та кількістю акцентів, проте, певну регулярність все ж віднайти можна. Структура поетичного тексту доволі вільна. Тагор тут звертається до форми вільного вірша. Проте, за розгортанням дії сюжету, вірш поділяється на кілька стадій (етапів). Перша стадія присвячена опису вічного пошуку подорожнього, цей пошук подається як дещо стале, незмінне, поет приводить у порівняння такі природні явища, як хвилі океану та

вічні зорі, – те, що не зміниться, як не зміниться і стан божевільного подорожнього, що «не мав уже надії та не думав про спочинок, він шукав, бо шукати – вже стало його життям». Автор навмисне акцентує увагу на протилежності океану та зірок: океан ніколи не дотягнеться до неба, і зірки ніколи не знайдуть того, що шукають, бо завжди йдуть по колу. Ідея про камінь, що перетворює все на золото, тут подається у цій послідовності абсурдних прагнень, тож ми сприймаємо це прагнення подорожнього як таке ж нездійсненне та божевільне. До «божевільності» образу додає деталей опис зовнішності героя. Окрім худорби та запиленого скуйовдженого волосся, важливими в описі є риси виразу обличчя: стиснуті уста та очі, що «горіли, як ліхтарики світляка, коли він шукає самицю». З іншого боку, такий погляд може означати граничну усвідомленість людини, ясність та впевненість у своїх діях. Опис занедбані зовнішності лише посилює це враження: людина йде до єдиної лише мети свого існування, не відволікаючись ні на що інше. А те, що цей пошук був поставлений в один ряд із «прагненнями» океану та зірок, надає йому високого екзистенціального забарвлення.

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

На останній, заключній стадії розвитку сюжету, яка є досить лаконічною у порівнянні із попередніми (усього два речення), Р. Тагор змальовує «знищеного» головного героя на тлі пейзажу заходу сонця. «І знову вернувся божевільний по

слідах своїх, шукати загибле багатство, і був він без сили з серцем, потопленим в порох і згорблено хилився, як хилиться дерево, підрийте під корінь», – такими словами закінчується вірш поета. Тобто утрата того, що було так близько, для подорожнього стала важким ударом, і він продовжував свій пошук у жалюгідному стані. Тож чи співпадає така трактовка фіналу і концепції твору взагалі у Р. Тагора з Л. Яначеком?

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

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

Р. Тагора немає). Можна зробити припущення, що тут хор виконує не роль спостерігаючого натовпу, а внутрішнього голосу самого головного героя.

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

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

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

Музична мова даного хору є цікавою не тільки сама по собі, але й у порівнянні із попередніми хоровими роботами композитора. Так, вибір виконавського складу, враховуючи солістів, є унікальним, та, вочевидь, продиктованим оригінальним композиторським задумом. Використання лише чоловічого тембру у хорі надає звучанню аскетизму, позбавляє строкатості. Втім, тембрами тенорів та басів Л. Яначек користується по-різному, і звучать вони зовсім не уніфіковано. Соло баритону, як голос оповідача, на початку твору сильно нагадує псалмодичне скандування: остинатний повтор на одному тоні, оформлений нерегулярною метроритмікою викликає прямі слухові асоціації. Це

є певним парадоксом, адже Л. Яначек виховувався у католицькій сім'ї, та, як поки нам вдалось з'ясувати, не був пов'язаним із православною церквою. Втім, це псалмодування грає на ефект аскетизму та певної духовної відчуженості.

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

3.5. А. Цемлінський: «пісенна симфонія»

Невідомо, чи був присутнім на празьких лекціях Р. Тагора у 1921 році Александр фон Цемлінський (1871 – 1942). Проте на той час композитор жив та працював у Празі вже протягом тринадцяти років¹². Блискучий диригент, А. Цемлінський здійснив безліч празьких прем'єр, намагався сприяти виконанню нової музики, його власні твори виконувались на празьких концертах поряд з музикою А. Шонберга, В. Новака, Ф. Шрекера. Про значення постаті А. Цемлінського в музичному житті Праги можна судити з фрагменту листа А. Шонберга (перша дружина якого була єдиною сестрою А. Цемлінського, який, до того ж, був єдиним вчителем відомого нововіденця), що його подає у своїй

¹²Не всі дослідники пов'язують «Ліричну симфонію» з празьким контекстом. Так, у своїй доволі розгорнутій статті, присвяченій музично-поетичному орієнталізму Відня 1890-1920-х років, З. Роман (Roman, 2008) вписує цей твір А. Цемлінського у так звану «віденську орбіту», а саму постать, закономірно, до когорти композиторів *Fin de siècle* та ранніх експресіоністів, серед яких – Г. Малер, А. Шонберг та А. Веберн. У цьому контексті дослідник позначає контраст між обраною давньою китайською поезією для симфонії «*Das Lied von der Erde*» Г. Малера та віршами «індійського», сучасного А. Цемлінському поета Р. Тагора. В такому сенсі, на думку З. Романа, дана робота А. Цемлінського може бути розглянутою як така, що була «в авангарді післявоєнного музично-поетичного екзотизму» (С. 199).

монографії Н. Власова. Після повернення з Праги, де була прем'єра його Оркестрових пісень під керівництвом А. Цемлінського, у 1914 році А. Шонберг так написав композитору: «... для мене і моїх найближчих учнів Прага вже Мекка. І ми частенько повинні здійснювати туди паломництво, якщо хочемо почути музику. Або туди, де будеш ти» (Власова, 2014, с. 150). А. Цемлінський активно пропагував музику А. Шонберга і керував багатьма його празькими прем'єрами. Втім, незважаючи на успішну діяльність і високий авторитет, протягом всього свого перебування у Празі, австрієць не полишав бажання покинути це місто, яке з самого початку розглядав як проміжний пункт. Розпочавши свою діяльність у богемській столиці ще за часів Австро-Угорської імперії, А. Цемлінський застав часи формування республіки, а також супроводжуючих його заворушень на націоналістичній основі. До цього часу, австро-угорська влада намагалася ствердити свій авторитет у Празі (так, ще у 1888 році з цією метою був створений Новий німецький театр, в якому пізніше стане працювати А. Цемлінський). Згодом ситуація почала змінюватися, восени 1920 року через сутички протягом декількох днів не працювали німецькі школи, робота Нового німецького театру та випуск німецьких газет були призупинені, а чеська громада навіть захопила Королівський земельний театр, вимагаючи, щоб у німецької меншини не було більше театральних майданчиків, аніж у них самих.

Сам А. Цемлінський активно співпрацював с чеськими музикантами, і, за словами Г. Адлера, був «єдиним німецьким диригентом, яким безумовно захоплювалися і чехи також» (цит. за Власова, 2014, с. 146). Н. Власова також вказує, що композитор стояв у витоків процесу культурного обміну німців та чехів, і багато в чому саме завдяки йому Новий німецький театр став одним із факторів культурної інтеграції.

«Лірична симфонія» ор. 18 А. Цемлінського у семи співаннях на вірші індійського поета була створена двома роками пізніше, у 1923 році, а її прем'єра

відбулася у 1924 році під керівництвом самого автора і з великим успіхом. Музичні тексти, створені на вірші Р. Тагора, та пов'язані з його присутністю в Празі, написані на переклади чеською та німецькою мовами.

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

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

Цікаво, що за десять років до того, як А. Цемлінський закінчив роботу над «Ліричною симфонією», у 1912-1914 роках, А. Шонберг планував використати вірші Р. Тагора у своїй симфонії (як зазначає М. Макдональд – «можливо найбільш гігантської симфонії всіх часів» (MacDonald, 2008, с. 19). Це мала б

бути хорова симфонія для мішаного хору, солістів та масштабного симфонічного оркестру, де композитор планував задіяти по 10-12 флейт, гобоїв та фаготів, 12-16 кларнетів, 12 валторн і туб, двадцять пультів скрипок. П'ятичастинний цикл, тривалістю у цілий вечір, мав відобразити релігійне світобачення композитора, сформоване під впливом праць Е. Сведенборга, О. Бальзака (конкретно – роману «Серафіта»¹³, на основі якого у 1912 році планував написати симфонічну поему і А. Берг) та А. Стріндберга. За задумом композитора, темою симфонії мало стати те, як сучасна атеїстична людина після страждань у взаємовідносинах з Богом, нарешті, приймає його. Серед характеристик певних частин циклу, М. Макдональд вказує, що перша частина мала зобразити «Зміну життя (озираючись та дивлячись у майбутнє)», скерцо у найбільших масштабах змалювало б «Радість Життя».

Поруч з поезією Р. Тагора композитор планував використати поезію іншого свого сучасника Р. Демеля, фрагменти з Біблії, покласти на музику власну поему «Totentanz der Prinzipien» («Танок смерті Принципів») у третій частині та написати власний текст до четвертої – «Die Jakobsleiter» («Драбина Якова»), а також частину, в якій зображено «єднання об'єктивної, скептичної свідомості реальності з вірою» (там само, с. 20). Після дворічної перерви (частину якої він провів на військовій службі), А. Шонберг вирішив передивитись свої плани, в результаті чого він відмовився від усіх текстів, окрім «Die Jakobsleiter», і робота над цією ораторією продовжувалася впродовж всього подальшого життя композитора, але так і не була завершена (у 1961 році відбулася прем'єра твору, допрацьованого учнем А. Шонберга Вінфрідом Циллігом).

Як зазначає Д. Шоу, А. Шонберг мав у своїй бібліотеці три збірки поезій Р. Тагора у німецькому перекладі: «Садівник», «Гітанджалі» (обидва видання

¹³ В листі до В. Кандинського від серпня 1912 року А. Шонберг розглядав свого нещодавно завершеного «Місячного П'єро» як «підготовчу роботу» до свого наступного твору за «Серафітою» О. Бальзака – «можливо найславетнішого твору серед усіх» (цит. за Д. Шоу (Shaw, 2013, с.63))

вийшли друком німецькою у 1914 році) і «Збір фруктів» (опубліковані у 1916 році). Розглядаючи творчість композитора з точки зору ідей андрогінності та бісексуальності (які в той час циркулювали як в літературних творах («Серафіта» О. Бальзака), так і в психологічних розвідках З. Фрейда, К. Юнга, або ж псевдо-натурфілософські праці О. Вайнінгера «Стать і характер»), Дж. Шоу вказує, що А. Шонберг у своїй симфонії планував засудити двостатевого бога Р. Демеля як «буржуазного Бога» на користь Тагорівського бога – нейтрального божества, синонімічного зі смертю та ніщо (Shaw, 2013, с. 65)

Для своєї симфонії А. Шонберг планував використати чотири вірші Р. Тагора зі збірки «Гітанджалі». Використані у четвертій частині циклу, яку в плані композитор позначив як «Інтерлюдія; Незадоволений: Буржуазного Бога недостатньо», ці вірші позначають, що «перегляд традиційних цінностей є результатом споглядання смерті» (там само, с. 94)

А. Цемлінський знав про роботу А. Шонберга над масштабним симфонічним циклом. Так, зберігся лист композитора до А. Шонберга від 21 листопада 1913 року, в якому він згадує про своє доручення Марії Паппенгайм написати лібрето опери на основі роману О. Бальзака (пізніше А. Шонберг змінить жанр запланованого твору на симфонію) (Bailey, 1984, С.82), а також лист від 29 червня 1915 року, в якому А. Шонберг зазначає, що написав тексти до останніх двох частин і планує зайнятися текстами перших двох (там само, с.118). Наскільки детально А. Цемлінський обговорював свої творчі плани щодо «Ліричної симфонії» з А. Шонбергом не відомо, проте в підході обох композиторів до поезії Р. Тагора проглядаються певні спільні риси.

Центральною темою в обраних А. Шонбергом чотирьох віршах стала тема смерті, яка сприймається як етап перед віднаходженням спокою та єднання з природою. Композиція «Ліричної симфонії» з її тихим фіналом та мотивом «Далекого кінця» сприймається в аналогічному ключі. При цьому, у випадку з

опусом А. Цемлінського ліричний герой відмовляється не від «Буржуазного Бога», а від гонитви за коханням. Якщо А. Шонберг намагався відрефлексувати масштабну тему релігії і віри, А. Цемлінський йде шляхом висвітлення дилеми екзистенційного рівня, яка на поверхневому рівні розгортається в інтимних рамках історії двох закоханих.

У поезії, обраній А. Шонбергом та А. Цемлінським, також проглядаються спільні образні риси. Хоча перший використовував поезію з «Гітанджалі», а другий – з «Садівника», ключовими елементами обраних ними віршів стали образи природи, смерті та група образів, пов'язана з музикою і музикуванням. Так, у вірші №100 з «Гітанджалі» можемо прочитати наступні рядки: «Я віднесу мою арфу життя у слухачьку залу над незбагненою прірвою, де розгортається музика бестонових струнних. Я налаштую її до нот вічності, і, коли вона доплаче останній пасаж, я покладу свою стихлу арфу до ніг тиші». Музика як символ життя та тиша як символ смерті є важливими елементами і в «Ліричній симфонії».

Роздуми на тему андрогінності у творах А. Шонберга, які стала фокусом уваги вищезгаданої дослідниці Дж Шоу, дають цікаву перспективу і на сприйняття циклу А. Цемлінського. Той факт, що симфонія написана для чоловічого і жіночого голосів, які не співають у дуеті, а також драматургія циклу в цілому з мотивом пошуку в якості центрального, наштовхують на думку, що концепція сприйняття А. Цемлінським поезії Р. Тагора була поінформована творчими пошуками та ідеями А. Шонберга. За Дж. Шоу, для А. Шонберга «...символ андрогіна міг репрезентувати ностальгію за станом первозданної божественної єдності – як у платонівському міфі – або ж він міг відобразити бажання майбутньої реінтеграції з божественною сутністю – як у працях Беме та Сведенборга» (Shaw, 2013, с. 65). Фінал історії «чоловіка і жінки» (образи, які умовно продиктовані обраними тембрами) у циклі «Ліричної симфонії» має

схожий сентимент: прагнення об'єднання з вічним, величнішим і важливішим за принади чуттєвого кохання «Далеким Там». Втім, у згаданому контексті виконання частин у послідовному чергуванні чоловічого і жіночого голосів може сприйматися не лише як оповідь про двох закоханих, але і як репрезентація двох сторін єдиної сутності, яка переживає внутрішній конфлікт, що розв'язується наприкінці у мирному фіналі.

Як і в попередніх випадках, що були розглянуті у даній роботі, основою «Ліричної симфонії» А. Цемлінського стала поезія Р. Тагора зі збірки «Садівник». Композитор відібрав з перекладу Г.Еффенбергера сім віршів та вибудував їх власну концепцію. Порядок появи віршів у симфонії є наступним:

«*Ich bin friedlos*», №5

«*Mutter, der junge Prinz...*», №7

«*Du bist die Abendwolke*», №30

«*Sprich zu mir, Geliebter*», №29

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

«*Vollende denn das letzte lied*», №51

«*Friede, mein Herz*», №61

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

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

Зазначимо, що у трьох строфах точно повторюється одна фраза: «*o ungestümes Rufen deiner Flöte*» («о, пронизливий заклик твоєї флейти!»).

Флейта у Тагора є дечим більшим, аніж просто алегорією краси, витонченості або пленеру. Вона пов'язана з образом поета, а в індуїстській міфології на флейті грав бог Крішна. «Бог посилає нам чаруючі та ваблячі звуки флейти, навіть коли ми страждаємо, забуваючи про Його внутрішню присутність. Ритм та краса життя враз відновлюються, ми усвідомлюємо його постійну присутність. Це усвідомлення приходить, коли ми розуміємо, що самі є флейтою, яку Він обрав як свій інструмент для божественного естетичного вираження» (Chakravarti, 1991, с. 54).

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

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

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

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

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

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

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

Текст четвертої частини – опис можливого побачення закоханих. «Дія» відбувається вночі («Темна ніч. Зірки в хмарах загубились»), на природі («Вітер зітхає в листях», «Тільки дерева будуть шептати в темряві»). Дівчина просить коханого говорити до неї та розповісти словами те, про що він співав. «Я

заплющу очі мої і буду слухати. Не буду я дивитись тобі в лице», – так говорить героїня. Щоправда, ця сцена нічного побачення має закінчитися незвично: «Ми глянемо одне одному в очі і підемо кожен своїм шляхом». Вірш проте не сповнений тривоги чи відчаю; героїня говорить спокійно. Так замальовується самодостатність героїв, їх особиста незалежність навіть в умовах щирого, глибокого кохання.

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

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

Останній вірш (№61) повертається до образів першого. Знову мова йде про Прекрасний Кінець (wundervolles Ende). Герой говорить про завершення страждань та смерті («нехай у спомини виллється кохання, а страждання (біль) – у пісню»; «хай буде то не смерть, а закінчення (завершеність)»). Втім знову оповідь сповнена спокою та світла. Мова йде про розлуку («хай останній дотик

твоїх рук буде таким ніжним, як дотик нічного цвітка»), але героя чекає щось інше:

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

(«Пожди ще мент, о Чудесний Кінець, і в мовчанні промов останні слова свої. / Я поклонюсь тобі і підійму мій смолоскип (ліхтар), щоб освітити тобі шлях»).

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

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

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

«Лірична симфонія» у семи співаннях ор. 18 написана для великого симфонічного оркестру з потрібно-четверним складом дерев'яних духових та двох солістів – баритону та сопрано. Назва симфонії та обраний склад виконавців, на перший погляд, дають чітку орієнтацію в плані образного змісту, а саме, трактовки її як історії двох закоханих, якій судилася нещаслива розв'язка. Так, Марк Московіц у своїй роботі «Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony», де назва ліричної симфонії стає метафорою життєпису А. Цемлінського взагалі, наступним чином описує, про що симфонія: «Цемлінський організовує сім віршів у три групи, з метою створити драматичну напругу та намічаючи курс для повної емоціональної шкали любові, що розгортається: перші два тексти репрезентують вираження бажання, наступні два символізують виповнення цього бажання, наступні три змальовують свободу, розлуку, та, врешті-решт, скорення» (Moskovitz, 2010, с. 200). Подібної інтерпретації дотримуються і в анонсуванні цього твору власне на концертах (наприклад, на сайтах Кенеді-Центру та Лінкольн-Центру розміщені розгорнуті анотації цієї симфонії) (Gibbs, n.b.) Такий підхід аргументується, першою чергою, можливою логікою «лібрето» (більшість авторів пишуть про зміст віршів) та високим експресивним напруженням музики загалом. Проте є деякі «але», що виводять симфонію за рамки сентиментальної чи трагічної «історії кохання». Так, симфонія не містить любовного дуету чи дуету як такого (на відміну, наприклад, від «Ромео і Джульєтти» Г. Берліоза – «драматичної симфонії з хорами і вокальними соло»). У кожній частині, чергуючись, солюють то баритон, то сопрано. Музика симфонії, в особливості перша і останні три частини, не вписується за своїм масштабом та художньою концепцією у описаний вище контекст. Звісно, любовне почуття є центральною темою певних частин, проте вони сприймаються як такі, що йдуть паралельно та не перетинаються. Не можна з точністю сказати, що герої за художнім замислом – закохані одне в одного жінка і чоловік, які мають одне на двох почуття. Задум

симфонії та обрана у якості «лібрето» збірка Тагора торкаються більш об'єктивних загальнолюдських проблем та переживань, серед яких любовне переживання носить більш екзистенційний характер.

«Я не маю спокою»

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

Проте А. Цемлінський не вибудовує музичну композицію на основі куплетності, незважаючи на заявлений жанровий підзаголовок, а повторність тут має іншу організацію. Закладена у тексті тричастинність прослідковується у структурі першої частини, проте вона має «фазовий» характер: це не збалансована музична «архітектура», а, скоріше, стрімкий потік, в якому динамічно змінюються один за одним епізоди. Упродовж усієї частини слухач стає свідком розгортання драматичної сцени, де герой знаходиться на різних позиціях сприйняття ситуації: він то похмуро зосереджений на своїх внутрішніх переживаннях, як наприклад у першому розділі, то знаходиться у стані розпачу, у думках про неможливість досягти омріяного. Наприкінці ж величне видіння прекрасної мрії його ніби цілком поглинає, він перебуває в екстатичному захопленні (досягає екстатичного стану).

Відкривається симфонія грандіозним за звучанням оркестровим вступом, тема якого є темою-емблемою всієї симфонії. Категорична, стверджувальна, навіть трохи зловісна, вона є вираженням могутньої зовнішньої сили, того

«великого Там», що кличе до себе. Частина починається із швидко крещендууючого тремоло литавр, нагадуючи гуркіт грому, що наближається. У подальшому цей гуркіт повторюється із точною періодичністю, при тому цей звук посилюються тремоло альтів з віолончелями та арфи. Оркестр вступає на *f*, промовисто скандуючи (акцент на кожній ноті теми) тему поклику (дерев'яні та мідні духові, за винятком туби, разом із контрабасами). Вона містить у собі ключові для подальшого тематичного розвитку ритмічні елементи, кожен з яких може з'являтися як самостійно, так і у зв'язці з іншим (іншими). Це короткий пунктир, що роздробляє першу долю (назвемо його елемент *a*), мотив із двох вісімок з половинною (елемент *b*) і синкопа: шістнадцятка-восьма-шістнадцятка (елемент *c*). Вступ має просту тричастинну форму, де у репризі, у другому реченні, мелодія досягає найвищої точки (ля третьої октави у перших скрипок), після довгого, важкого підйому уступами у середньому розділі. Немов людина мобілізує усі внутрішні сили для вирішального ривку. Завершує вступ виділена окремо (звучить після паузи у всього оркестру) експресивна фраза, що доручена англійському ріжку, валторнам та першим скрипкам. Вона звучить по-іншому, лагідно та заспокійливо, а висхідний хід на збільшену секунду нагадує інтонацію питання. Оркестрова тканина помітно розріджується: фразу лаконічно супроводжують струнна група, група кларнетів та фаготи. Уся слухацька увага має бути зосереджена на вступі баритона (він не сприймається як персоніфікований монолог героя-коханця, а як голос людини взагалі). Після надпотужної звукової хвилі вступу, на початку першого розділу чуємо ансамбль дерев'яних духових, яким на домінантовому тоні відповідають, немов пульсуюче нагадування минулих подій, віолончелі, а за ними – литаври з арфою. Стримано та дещо віддаленно звучить тепер тема-емблема. На її початковій інтонації заснована перша фраза баритону: «Ich bin friedlos» («Я не маю спокою»). Вправно граючи з тембрами, А. Цемлінський доручає тепер тему двом флейтам та двом

альтам з віолончеллю, продовжуючи класико-романтичну традицію трактовки цих тембрів як виразника суб'єктивного начала. Роль «відлуння», правда, вже без пульсуючих повторів, а у вигляді довгих нот, тепер надано валторнам. Цей інструмент також має за собою закріплений образний контекст: звучання валторни нагадує про далекі простори, пленер. Невипадково композитор доручає валторнам фразу з висхідним стрибком на септіму на слові «Weite» («далечінь»).

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

Як стрімко музика набула стрімкості й могутності, так само швидко звучання знову згортається. У наступному епізоді більшу роль починає відігравати остинатність. На елементі в із теми-емблеми засновано остинатну фігуру, що її виконують англійський ріжок та низькі струнні; остинато англійського ріжка побудовано на елементі с. Цей остинатний комплекс відображає сюжетну складову тексту. Хоча у Тагора в англійському варіанті тексту не вживається слово «час», воно є заключним словом першої строфи у перекладі Еффенбергера. (...*dass ich an dieses Stück Erde, gefesselt bin für alle Zeit*). Тож оркестр передає нескінченний та одноманітний механічний хід

годинникової стрілки. Цьому ефекту також сприяє зміна метру з тридольного (3/4) на дводольний (2/4). Особливого колориту, окрім обраного інструментального ансамблю (який нагадує про перший епізод), звучанню надає ладова складова: композитор тут підкреслює плагальність, яка у поєднанні із характерним для усієї симфонії натуральним сьомим щабелем створює певний ефект похмурості.

Після восьмитактової оркестрової інтерлюдії, що розвиває тематичний матеріал передуючого їй епізоду, характер звучання дещо несподівано змінюється. Починається серединний розділ три частинної побудови. Виразні висхідні півтонові затримання у поєднанні із септімівими ходами, кантиленний характер вокальної партії змінюють суворість попереднього розділу на явно ліричного типу образність, при чому лірика любовна. Підкреслюється це витонченим соло скрипки, що вторить інтонаціям знемоги, що звучать у баритона. Змінюється ладотональність: на зміну ре мінору попередніх розділів приходять Фа мажор. Важливим у цьому епізоді є мотив, що являє собою висхідний поступовий рух вісімками, оформленими по три, та яким завжди передують восьма пауза, тобто звучання починається зі слабкої долі. Він може бути як частиною мелодії (у солюючої скрипки та баритона), або ж основою фігураційного пласта у струнних або духових. Завдяки цьому мотиву складається враження, немов герою бракує дихання від хвилювання, а він ще і ще намагається висловити щось, або ж досягнути чогось. У дерев'яних духових час від часу звучать бурхливі хроматизовані пасажі, передаючи вируюче почуття. Зауважимо, що передача любовна семантика тут є очевидною, проте любов до кого, або ж чого? Про жінку в тексті мова не йде, та й досить дивно було б свою кохану називати «Далеке-далеке». Якраз при появі цих слів у партії баритону в оркестрі виникає елемент с із лейттеми, немов чергове нагадування. Проте в

даній ситуації цей ритмокомплекс створює ефект схвильованої піднесеності, передаючи враження захоплення від грандіозного «далекого».

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

Попри безперервний розвиток та прагнення до наскрізної форми, А. Цемлінський все ж повертається до титульного образу, таким чином висловлюється те, що всі перипетії в душі ліричного героя так чи інакше повертаються до одного, першопочаткового образу, хоча кожного разу його видіння може викликати різну реакцію. Так, після цієї «квазірепризи» (адже розділ повністю не повторюється) настає новий розділ (Фа-дієз мажор), що має ознаки коди. Це найпрекрасніший момент першої частини, де музика відображає стан, близький до екстатичного, на словах

*«Im sonnigen Nebel
der zögernden Stunden
welch gewaltiges Gesicht*

*von dir wird Gestalt
in der Bläue des Himmels»*

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

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

здалека, у дерев'яних духових та засурдинених тромбонів звучить лейттема, якій ледь чутно відповідають удари литавр з арфою.

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

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

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

визначеність подій вірша: ситуація відбувається вранці («як я можу працювати нині рано?»); «ранковим сонцем палала його колісниця»). Можливо, це символізує чистоту та юну, але мудру «наївність» дівчини. Тож, у музичному оформленні цього тексту можна очікувати на деяку жанровість. Ці очікування виправдовуються, проте з певними особливостями.

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

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

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

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

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

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

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

«Моя ти, вся моя...»

Тож, третя частина відкривається на кульмінаційній точці інтерлюдії. На відміну від першої частини, тут варіант теми-емблеми звучить скоріше не

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

Третя частина являє собою одкровенну сповідь-зізнання, що містить у собі напівснівдчі мотиви. Вірш, що лежить в її основі, складається із трьох строф, кожна з якої завершується варійованим «рефреном»: «Моя ти, вся моя, та, що живе в моїх безкінечних/пустельних/безсмертних (відповідно до першої, другої та третьої строф) снах». Ця куплетність присутня у композиції третьої частини, але вона підпорядковується головуючому над нею наскрізному музичному розвитку. Тонко відчувши мінливі відтінки емоційного наповнення вірша, Цемлінський прагне позбавити цей монолог штучної дискретності. Перша

«строфа» передає собою мрійливу, втім не легковажну, закоханість. Оркестрова фактура стає прозорішою, витончені хроматизовані ходи проводяться у дерев'яних духових та у струнних у терцієвому дублюванні; колористичні висхідні та низхідні гамоподібні сплески чуються то у арфи, то у пасажах дерев'яних, то в глісандо струнних. Партія баритону складається з переважно поступенного розміреного руху чвертями та половинними, мелодія сповнена мінливими хроматизмами. На словах «*Du bist mein Eigen, mein Eigen*» стає зрозуміло, що на початку частини струнні з флейтою виконували майбутню тему «рефрену», контурами якої стає Мі-бемоль мажорний тризвук. Ця тема настільки вразила А. Берга, що той процитував її у своєму відомому «Ліричному квартеті»¹⁴ (див. Додаток Б) Її можна назвати головною темою частини, адже вона має найхарактернішу мелодичну вираженість та проводиться аркою наприкінці частини, надаючи їй рис репризності. Якщо починається тема «рефрену» доволі спокійно та неспішно, її друга фраза – це сплеск пристрасті, що немов би вирвалася назовні. Це підкреслено загальним висхідним напрямом руху в майже всіх партіях оркестру, появи пасажів вісімками та шістнадцятками у струнних, зміною динаміки: після *pp* звучить *f* з подальшим *crescendo*. Цемлінський також виставляє примітку *Etwas fließender, mit aufschwung* (дещо вільно, з підйомом). Тональність з просвітленого Мі-бемоль мажору змінюється на до мінор, в якому звучить початок другого розділу-строфи. В партії баритону звучить вершина-кульмінація всього розділу – звук фа першої октави (як взяте стрибком затримання до терцієвого тону до мінору, що надає звучанню романтичного

¹⁴ Окрім омажу в самій назві та цитати основної теми третьої частини «Ліричної симфонії», «Лірична сюїта А. Берга має ще дві алюзії: одна з цієї ж частини, на словах «*Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt*» та на слова «*Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder*» із сьомої частини симфонії. У своїй розвідці «*Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg*» К. Флорос здійснив компаративне дослідження двох творів, в результаті якого йому вдалося виявити, що А. Берг адаптував та перефразував вищезгадані алюзії двадцять разів (цит. за Floros, 2008, с. 92). За словами дослідника, А. Берг заснував тематичний зміст трьох частин свого квартету – *Andante amoroso*, *Trio estatico* та *Adagio appassionato* – на мелодичних фразах, які він взяв з «Ліричної симфонії» (там само). Виходячи з цього, К. Флорос зробив висновок, що програмною основою цих частин також стала поезія Р. Тагора.

забарвлення). Ця зміна тону розповіді стає імпульсом до більш динамічного розвитку музичного розвитку у другому розділі-строфі. В його словесному тексті з'являються «тілесність»: «Жевріють, як троянди, ноги твої в полум'ї бажання мого [серця]»...; «гірко-солодкі уста твої од вина мого смутку [мого болю]» . Музика стає більш схвильованою. В партіях струнних звучать хвилеподібні пасажі, а у дерев'яних духових (за винятком бас-кларнету та другого й третього фаготів) проводиться відголосок видозміненої теми рефрену. Вона розпочинається з третього ступеня замість п'ятого (по до мінору), а також містить підвищені четвертий, шостий та сьомий ступені, понижений другий. Темп, що був заданий наприкінці рефрену, закріплюється з позначкою *Schwungvoll, doch nie schnell* (натхненно, проте не швидко). Після домінуючого до мінору, тема «рефрену», як наступна кульмінація, звучить у Фа мінорі, з перемінною терцією. Наприкінці її проведення у скрипок звучить нова тема, яка походить від теми емблеми. На це вказує як повернення до устою «фа» так і інтонаційна складова теми, в її основі – рух по звукам тонічного тризвуку (також з перемінним третім щабелем). Ця тема, у різних її варіантах, буде звучати протягом всього третього розділу-строфи. Музика цього розділу сповнена мінливих барв, оркестрових та гармонічних, що передають картину напівреального, напівсновидчого видіння, загадкового та примарного. А. Цемлінський підкреслює тему сновидіння, що виникає у тексті рефрену другої строфи: «*Du bist mein Eigen, mein Eigen, du, die in meinen einsamen Träumen wohnt*» («Моя ти, вся моя, живуча в снах моїх пустельних»). Так, слова «*Träumen wohnt*» в партії баритону виконуються на виразній інтонації висхідної квінти (фа до), оформленої пунктиром.

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

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

Завершується третя частина «рефреном», що виконує функцію обрамлення. Тема знову звучить у Мі-бемоль мажорі, в такому ж гармонічному оформленні, і лише з деякими змінами в оркестровці та оркестровій фактурі. Так, баритон супроводжує соло валторни, відсутні флейтові «підсвічування», а струнні звучать у більш низькому регістрі. Більш схвильований розвиток по закінченні «рефрена» виконує роль невеликої оркестрової інтерлюдії (у порівнянні з масштабами попередніх інтерлюдій). Особливу увагу до себе приковує невелике соло фагота наприкінці третьої частини. Воно звучить на тлі витриманого ре-мінорного акорду у струнних та супроводжується підголоском валторн. Його «естафету» немов перехоплює експресивне соло скрипки, яке відкриває четверту частину. Якщо тема фагота завершилась на тоні ля малої октави, мелодія скрипки починається вершиною-джерелом ля третьої октави. Такий тембровий та динамічний контраст двох соло дає привід сприймати їх як відтворення діалогу чоловічого та жіночого начал в оркестровій партії. І, хоча інструменти й не звучали водночас, все ж вони були ближчими одне до одного в часі за баритон та сопрано, вступи яких завжди знаходяться на відстані.

«Я заплющу очі мої і буду слухати»

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

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

Соло скрипки, що відкриває частину, своєю мелодичною лінією одразу окреслює особливе відчуття простору, яке потім буде властиве і партії сопрано. Мелодія соло має форму хвилі, кожен з «вигинів» якої має експресивний стрибок на сексту, септіму або октаву. Її початок також нагадує дванадцятитонову серію, де відсутній звук «фа» та повторені звуки «соль» та «соль-дієз». Скрипка звучить самотньо: після того, як «згасає» звучання витриманого ре мінорного тризвуку у струнних та кларнетів (воно було взяте на рр за чотири такти до кінця попередньої частини), соло протягом чотирьох тактів лунає взагалі без оркестру, після чого до нього приєднується віолончель, також соло, для мелодичної лінії якого характерна «ламаність» лінії, яка нагадує прийоми прихованої поліфонії бароко. Цікаво, що разом із віолончеллю А. Цемлінський також долучає кларнет, в партії якого є лише один витриманий звук – ля. Він продовжує лунати навіть із настанням основного розділу. Вступ струнної групи (без контрабасів) разом з арфою (Ре мажор) звучить теплим контрастом до діалогу скрипки і віолончелі. Партія сопрано, що вступає слідом, являє собою варіант теми скрипки, та при цьому сповнена мрійливих та заспокійливих зворотів.

Не може не привернути увагу, як витончено А. Цемлінський відтворює пейзажну сторону вірша. Так, словам «*Die Nacht ist dunkel*» («Темна ніч») передують втаємничена фраза у контрфагота та туби на рр. Звучання стає похмурим завдяки «вкрапленням» квартакордів челести, дублюванню на рр партії сопрано трубою з сурдиною та кларнетом на тлі акорду струнних, де додається витримана

октава у контрабасів. Партитура частина сповнена загадкових «шурхотінь» у струнних (тремоло та глісандо на pp), барвистих переливів челести і арфи, важливу роль у відтворенні таємничого нічного колориту відведено групі мідних духових.

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

Увагу до себе привертає партія флейт, діапазон якої здебільшого (за винятком її початку, де соло флейти виконує варіант головної теми, два такти перед цифрою 70) – зменшена терція (соль-дієз – сі-бемоль, тобто півтонове оспівування п'ятого щабеля). Немов передаючи стан «трансу», вона кружляє немов у замкнутому колі, час від часу зупиняючись на протяжному звуці соль-дієз. Лише наприкінці частини ця затримка на нестійкому четвертому підвищеному ступені отримує розв'язок – перехід у тон ля, у дев'ятитактовому оркестровому заключенні, де стверджується головна тема частини.

«Увільни ж мене від ланцюгів твоїх»

Яскравим та дещо несподіваним контрастом до просвітленого ре-мажорного завершення четвертої частини звучить початок п'ятої – «*Befrei mich von den Banden Deiner Süße, Lieb!*» («Увільни мене, кохана, від солодких твоїх чар»). Ліричний герой лаконічного вірша, що лежить в текстовій основі частини (всього п'ять рядків) прагне звільнитися від пут кохання задля того, щоб повернути собі мужність та віддати коханій вже «визволене серце». Цікаво, що це прагнення до визволення порівнюється з ранковою добою: «Розчини двері, хай вилетіться

повітря ранку», що відповідає попередній ноктюрновій частині. Тож тема свободи, пошуком якої відкривалася симфонія, набуває тут інакшого смислу. Навіть почуття щирого кохання не може компенсувати відсутність свободи, і Цемлінський наділяє героя сміливою рішучістю на шляху її набуття. Позначка *Feurig und kraftvoll* (вогняно та потужно), *ff* у всього оркестру, активна атака шістнадцятками-секстолями, велика питома вага звучанні мідної духової групи створюють динамічний та навіть трохи агресивний образ. Основна тема першого розділу простої двочастинної безрепризної форми (Мі мажор/мі мінор) є варіантом теми-емблеми. Для неї також є характерним пунктир, рух до третьої ступені. Оркестрова тканина є рваною, для партій характерно мислення короткими мотивами, різкі акценти, синкопи, що створює ефект навали нестримної стихії.

Другий розділ (два такти перед цифрою 90, позначка *Ganz wenig ruhiger*, тобто «трохи тихіше») відділяє від першого невеликий оркестровий відіграш та, потім, цезура у всього оркестру. Звучання стає більш лірично-схвильованим, цьому сприяє яскраво виражений ре мінор та дублювання теми баритону партією віолончелей (*dolce espressivo*) на тлі тремолоючого тонічного тризвуку у других скрипок. Контрапунктом до них виступає експресивна тема у англійського ріжка. Втім, вже у другій фразі баритону, то подібних кантиленних контрапунктів у перших скрипок та гобоїв додаються різкі ямбічні мотиви у флейт, труб та тромбонів з альтами, яким слідує і сам баритон. Тема героїзується і, після досягнення вершини кульмінації на звуці фа-дієз першої октави, партія соліста завершується рішучою послідовністю стрибків: мала секста вниз, мала секста вгору, октава вниз, затверджуючи непохитність волі ліричного героя. Невелика оркестрова інтерлюдія, що йде слідом (Мі мажор), сповнена тріумфу та енергії, а по її закінченні звучить чітке, різке кадансування: висхідний квартовий хід у ямбічному ритмічному оформленні (шістнадцятка-восьма) , з акцентуванням

кожного звуку, звучить у валторн та тромбонів, а кожну сильну долю у ритмоформулі підкреслюють великий барабан, тарілки, низькі дерев'яні, мідні духові та низькі струнні. Після цього на *fff* у віолончелей та контрабасів звучить звук мі в октавному дублюванні. Ствердження тоніки, це одночасно і початок органного пункту, що лежатиме в основі наступної, шостої частини симфонії.

«Снів не втримаєш ти ніколи»

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

«Кінчай же останню пісню, розлучимось.

Забудь сю ніч, ночі більше нема.

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

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

Частина містить у собі ремінісценції до інших частин. Це тема з попередньої п'ятої частини, тема-емблема, а також похідна від основної тема з третьої частини. Композиція складається з двох розділів, де другий – велика оркестрова інтерлюдія, для якої характерні *tutti* та *fff*, а перший – лаконічний за застосуванням оркестрових засобів монолог, де соло інструменту, або голосу, або репліка окремої оркестрової групи, звучать на тлі лише витриманого октавного тонічного органного пункту. Починається частина (її тональність – мі мінор) з оригінальної теми, яка доручена партії альтів. Стримано-похмура, вона нагадує траурний марш, адже відкривається ляментозним мало секундовим звертанням,

що ритмічно оформлене коротким пунктиром. Ця інтонація є інверсійною стосовно початкової інтонації теми-емблеми, її елементу а. Ще одним «знаком», що вказує на похідний характер цієї теми від теми-емблеми, є виділення третього щабеля (він є вершиною у мелодичному контурі теми). Немов би здалека, з сурдиною, альтам відповідає тромбон, який виконує основну теми попередньої п'ятої частини, як відлуння, що продовжує бентежити серце. Реакцією на цю репліку стає раптовий вихороподібний висхідний пасаж у трьох кларнетів від соль малої октави до ре третьої. В основі соло сопрано також лежить основна тема п'ятої частини. Для неї, як і для четвертої частини, в якому також звучало соло сопрано, характерним є застосування експресивних широких стрибків. Так, на словах «*die letzte*» (тобто, «остання»), в мелодії відбувається висхідний стрибок на ундециму. Останній рядок вірша поділений на репліки, які перемежуються з елементами теми-емблеми.

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

нескінченних»)), ц.44), але й тональній ремінісценції (тема звучить у Мі-бемоль мажорі).

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

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

Фінал «Ліричної симфонії» (Ре мажор) відноситься до типу так званих «повільних» фіналів (подібно до симфоній Г. Малера, А. Брукнера), темп частини вказано як *Molto Adagio*, з ремаркою *äußerst langsam und seelenvoll* («надзвичайно повільно і душевно»). В її текстовій основі – вірш, що містить у собі мотиви розлуки, прощання та смерті. Знову у тексті зустрічається образ «Чудесного Кінця» (*wundervolles Ende*), що проводить смислову арку до першої частини. Втім, висловлювання витримано в світлих тонах. Частина, як і попередня, шоста, розділена на два розділи, де другий – велика оркестрова постлюдія. Для першого розділу (за участі баритона) характерний наскрізний тип розвитку, якому, втім, властива певна етапність. Основна тема звучить в оркестрі, в її основі – висхідний хід від другого до шостого з переходом у п'ятий. Оскільки вперше вона прозвучала наприкінці попередньої частини у кларнетів, а потім флейт, можна припустити, що це і є той самий поклик флейти, про який ішла мова у першій частині, хоча в текстовій основі фіналу згадка про флейту відсутня. Тож, умовно назвемо її «темою поклику». Вокальна партія характеризується експресивною кантиленністю, яка перемежується з піднесеними декламаційними елементами. Початок партії баритону нагадує початок його теми з третьої частини: низхідна мелодія починається з п'ятого щабелю, а також містить

почергово високий та низкий третій щабель, що створює ефект мінливості. Така перемінність мажорної та мінорної терції буде властива партії баритону протягом усього викладу. Для усієї оркестрової музичної тканини також характерний рух «повзучими» хроматизмами.

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

Початок третього «етапу» знову відзначений новою кантиленною темою в оркестрі, що звучить у перших скрипок. Вона є похідною від траурного характеру теми, що відкривала шосту частину, але тепер звучить просвітлено і лірично (відсутність пунктиру, натомість – тріоль, залігована з попередньою чвертю, а також висока терція замість низької). Важливою для подальшого музичного розвитку в оркестровій постлюдії стане фраза «*Steh still*» («Пожди ще мент»), з якою тут вступає баритон. Вона є повтореною, чого немає в самому вірші, її мелодія у вокальній партії заснована на дезальтераціному ході: фа-дієз – фа-беккар; соль-дієз – соль-беккар. Таку ж мелодичну логіку можна помітити і в оркестрі.

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

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

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

Таким чином, сім частин симфонії йдуть *attacca*, переходи від однієї до іншої часто є дуже плавними (завдяки витриманим окремим звукам, акордам, мелодії, що продовжується вже на початку наступної частини, а, подекуди навіть «напливом» кульмінаційного розділу однієї частини *tutti* оркестру на початок

наступної). Це робить більш відчутні цезури між частинами кордонами не лише місцевого характеру, а межами свого роду субциклів. Так, окремо від інших звучить перша частина (що закономірно, відповідно до її масштабів у часі та у концепції), у субцикл об'єднуються друга, третя та четверта частина, а за ними – п'ята, шоста та сьома. Таким чином, утворюються три субцикли у рамках одного вокально-симфонічного твору.

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

3.7. Композитори Нового Світу: бажання духовної єдності

Рабіндранат Тагор бував у США п'ять разів (1912-1913, 1916-1917, 1920-1921, 1929 та 1930 роках), у цій країні він прожив загалом близько 17 місяців (довше, окрім своєї власної країни, він перебував лише у Великій Британії). Популяризації Тагора у США сприяв Е. Паунд. Проживавши у Лондоні, він в той час працював в якості іноземного кореспондента у чикагському журналі «*Poetry*». Ще у грудні 1912 році за сприяння Паунда в цьому журналі були опубліковані кілька віршів з «Гітанджалі».

Як зазначає американський дослідник Соньой Датта-Рой, широта інтерпретацій Заходом поезій «Гітанджалі» обумовлена тим, що Тагор поєднав надзвичайно особисте, секулярне кохання з класичною і фольклорною індійськими традиціями, де духовне та еротичне були тісно пов'язані. Він поєднав елітарне і фольклорне «розчиненням швів», що розділяли та блокували доступ до знання та мудрості (та спеціальних привілеїв класу і касті).

Протягом ХХ століття до поезії Тагора зверталися такі американські композитори, як Річард Хейгеман (голандсько-американський музикант), Едвард

Хорсмен, Александр Рассел, Реджинальд Ліндсі Світ та інші. Серед доволі значного числа композиторів Нового Світу, що склали вокальні твори на вірші Тагора, зосередимо свою увагу на творах Дж. Карпентера і А. Шеперда.

Одним із перших, хто втілює у своїй творчості поезію Р. Тагора, став Джон Карпентер (1876 – 1951). Ймовірно він зустрічався з Тагором у Чикаго у 1912-1913 роках. Тоді Езра Паунд допоміг Тагорові знайти свою американську аудиторію, яка також помітила публікацію вибраних віршів з «Гітанджалі» у Чикаго того ж року. Ця збірка зі 103 віршів була написана у період з 1906 по 1910 роки – період, коли Тагор переживав низку трагічних подій у його житті: смерть дружини, батька, доньки та молодшого сина.

Музика циклу Дж. Карпентера написана у романтичних традиціях, в яких можна вбачити вплив імпресіоністичного способу вираження. Поезія Р. Тагора набуває тут символічних рис, описуючи екстатичне споглядання світла, що ниспадає з небес і якому радіє все живе.

Цикл «Гітанджалі» Дж. Карпентера відкрив американську Тагоріану, показово, що американські композитори звернулися до творчості індійського поета не пізніше, а то й раніше європейських колег. Це спростовує відомі упередження стосовно наслідування американськими музикантами тієї пори європейців, натомість, можемо констатувати паралельний характер творчих пошуків митців Старого та Нового світу. Їхній погляд на поезію Тагора також здебільшого співпадає, адже його вірші сприймалися композиторами Заходу не як таємничий орієнтальний текст, а як імпульс для постановки власних світоглядних питань.

Звернення Дж. Карпентера до творчості Тагора було одним з найперших не тільки серед американських композиторів, але і серед митців Заходу загалом: він написав «Гітанджалі» у червні-грудні 1913 року, і це втілення поезії індійця стало одним з найвідоміших серед американських композиторів. До речі, сам

Дж. Карпентер дещо пізніше ще двічі повернеться до творчості індійського поета, проте, не в формі циклу, а поодиноких пісень. Цикл «Гітанжалі» мав успіх після видання у 1914 році, і композитора попросили створити версію для голосу і оркестру для симфонічного концерту американської музики, на що він охоче погодився, і ця версія прозвучала вже в квітні 1914 року. Щоправда, незадоволений звучанням, Дж. Карпентер зробив її редакцію у 1934 році, двома роками пізніше переглянув оркестрування ще раз, спеціально для виступу співачки Ніни Хагер, яка виконала цикл разом з Чиказьким оркестром під управлінням Фредеріка Стока.

У 1914 році дві пісні з циклу прозвучали в Берліні, в виконанні тенора Джорджа Хемліна, а одна – у Лондоні, у виконанні Анни Терсфілд, у 1920 році. Впродовж подальших років цикл виконували Єва Гатьє, Кончіта Супервіа, Роуз Бемптон, Елеанор Стебер. Найяскравішим та, можливо, вирішальним для твору стало виконання Кірстен Флагстад, однієї з найкращих виконавиць партій Вагнера. Вона включила «Гітанжалі» до свого туру Америкою у 1949 році, і цикл прозвучав у її виконанні у Чикаго та Нью-Йорку. Хоча повного запису циклу за життя композитора здійснено не було, вибрані пісні були записані вісім разів (дві пісні з «Гітанжалі» записала Флагстад. До речі, у грудні 1916 року сам Тагор виступив в концертній залі Чиказького оркестру, декламуючи власні твори.

Для Дж. Карпентера, вочевидь, було важливим звертати особливу увагу виконавця саме на текстову основу свого циклу, адже у виданні від 1914 року перед кожною піснею поміщено відповідний вірш Р. Тагора. Цікаво, що на самому початку свого твору композитор поміщає вірш, який не має відношення до Р. Тагора, під назвою «*Credo*» і закінчується приміткою «*From Chinese*» («З китайської»). Це кілька життєствердних рядків, де невідомий автор висловлює свою віру в природу, яка дає йому силу. Крім того, в кінці цього епіграфа він згадує якесь «джерело» своєї віри і любові. Хоча за стилем і загальним духом

«*Credo*» може мати певну схожість з англійськими віршами Р. Тагора, у ньому немає тієї поетичної тонкощі, образності та метафоричності, які притаманні творчості бенгальського поета. Ймовірно, роль цього полягає в тому, щоб надати виконавцю і слухачу якогось філософсько-споглядального настрою з бажанням бути в гармонії з собою і Всесвітом, виражене у вірі та любові. Використання такого епіграфа допомагає нам зрозуміти, як Дж. Карпентер трактував поезію Р. Тагора, а також підтверджує, що композитор сприймав як китайський текст, так і тексти зі збірки бенгальського поета у єдиному контексті, позначеному знаком орієнталізму. Зазначимо, що двома роками пізніше друком вийдуть «*Water colors: 4 Chinese Tone Poems*», проте ми можемо побачити анонс цієї збірки з факсиміле кожної частини циклу вже наприкінці видання «Гітанджалі» уже у 1914 році, що говорить про те, що композитор в цей час вже працював над цим циклом, продовжуючи традиції європейської «китайщини».

Окрім того, після останньої пісні у нотах поміщено перші чотири строфи з вірша №13 збірки «Гітанджалі», в якому наявні такі рядки:

«Пісня, яку я прийшов співати, залишається неспіваною й до сьогодні.

Я провів свої дні, натягуючи і знімаючи струни зі свого інструменту.

Час не справдився, слова не були правильно обрані; залишається лише агонія бажання в моєму серці» (Carpenter, 1914, с. 43).

Наявність цього «епілогу» підкреслює важливість наративної складової в даному циклі, а вибір саме таких рядків підкреслює, з одного боку, увагу композитора до філософських узагальнень у поезії Р. Тагора, які тут також втіленні і завдяки музичній метафорі; з іншого ж боку, важливим є завершення епілогу на фразі про неспокій серця та його «бажання» («*wishing*»), що співзвучно темам пошуку, про яку ми говорили при розгляді симфонії А. Цемлінського та Л. Яначека.

Музика «Гітанжалі» Дж. Карпентера написана у романтичних традиціях, позначених впливом імпресіонізму. До циклу увійшли шість пісень (вірші зі збірки під номерами: 62, 90, 61, 80, 60 та 57 відповідно). Композитор приділив особливу увагу образній сфері, пов'язаній з темою дитинства. Ця тема розкривається у першому, третьому та п'ятому номерах циклу: «*When I bring to you coloured toys*», «*The sleep that slips on baby's eyes*» та «*On the seashore of endless worlds*». У віршах Р. Тагора присутнє милування тим, як дитина сприймає цей світ, захоплення дитячою безпосередністю, мудрістю та щирістю, свободою від тривог та страждань. Для музики цих номерів характерне ніжне, мрійливе звучання, лагідні інтонаційні звороти. Тим контрастніше до них звучать друга і четверта пісні, в яких присутні роздуми про смерть: «*On the day when death will knock thy door*» та «*Light, my light*». Філософську відстороненість віршів робить більш драматичною музика Дж. Карпентера, де композитор не цурається пафосних афектів. Тому заключна пісня циклу так доречно поєднує світле звучання з дієвістю та активністю. Тематика цього номеру дещо відрізняється від образів попередніх двох груп. Тут поезія Р. Тагора набуває символічних рис, описуючи екстатичне споглядання світла, що ниспадає з небес і якому радіє все живе. Напівмістичне переживання поета втілено у музиці через трансформацію драматично похмурих мотивів, що звучали у другому та четвертому номерах, в урочисте прославлення.

Розглянемо детальніше п'яту пісню під назвою “*On the seashore of endless worlds*” (На березі безкрайніх світів). Головними героями вірша виступають діти, що грають «на березі безкрайніх світів». Їх море – це не море рибалок, шукачів перлин, не купців, що возять свій товар кораблями. Вони будують на березі піщані замки, збирають камінці, щоб потім їх розкидати, не шукаючи таємних скарбів. Море грає з дітьми, і берег блідо посміхається. Кораблі розбиваються, довкола смерть, а діти все грають. Можна сприймати цю картину як космічне

бачення світової радості, відображеній у грі, радості, що байдужа до жадібності та смерті. Хоча впродовж циклу для Дж. Карпентера і характерне «скорочення» тексту за рахунок виключення деяких строф, він робить виключення для цього вірша і залишає всі п'ять строф включеними до словесної складової пісні, що робить її не лише найбільш протяжною у циклі, а й загалом однією з наймасштабніших у всій його творчості. Композитор вдається до звукозображальності, змальовуючи картину то лагідного, то лютого моря, проте ніколи ця звукозображальність не є нав'язливою. Дж. Карпентер також уміло «відтіняє» засобами ладогармонічної мови ті чи інші обставини сюжету, завжди прагнучи лаконічності та прозорості у звучанні.

Таким чином, цикл «Гітанжалі» Дж. Карпентера став яскравим зразком американської Тагоріани та цікаво вписався у контекст «пісень з Чикаго». Дж. Карпентер не застосував у своїй музиці типових «знаків» екзотизму. У чарівному міксті змогли об'єднатися індійський, американський, чиказький та європейський контексти, і результат цього об'єднання продовжує бути актуальним, про що говорить в тому числі звернення до цієї музики найкращих сучасних виконавців.

Артур Шеперд (1880 – 1958) був американським композитором, диригентом та викладачем, прихильником традиціоналізму в музичній стилістиці. Народився у місті Париж, що знаходиться у штаті Айдаго. Показавши інтерес і здібності до музики, хлопець в досить ранньому віці у дванадцять років почав навчання у Консерваторії Нової Англії (Бостон). Це навчання проходило в німецьких традиціях, а німецька романтична музика здійснила великий вплив на формування стилю молодого музиканта. По закінченню з відзнакою Шеперд працював у якості диригента та викладача у Солт Лейк Сіті. Він не переставав займатися композиторством і на момент 1900-х його музика, відзначена нагородами, публікувалася у Нью-Йорку (Rayarati, 2010, с. 45) Другу половину

свого життя (з 1920-го року) А. Шеперд провів у Клівленді, де відігравав важливу роль у музичному житті міста. У різні часи він займав такі посади, як асистент диригента, анотатор програм Клівлендського оркестру, критик, професор Вестерн Резерв Університету.

А. Шеперд працював у жанрах оркестрової, хорової, камерної, фортепіанної та камерно-вокальної музики. За життя композитора одним з його найвиконуваних творів був Триптих для високого голосу та струнного квартету на вірші Рабіндраната Тагора зі збірки «Гітанджалі». Автор монографічного дослідження про А. Шеперда (там само, 6) досить ретельно простежує шлях індійської збірки «Священних піснеспівів» до американського композитора, нагадуючи і про структуру збірки («Гітанджалі» налічує 103 вірша прозою), і про її переклади з мови бенгалі англійською у 1912) та, головне, про ставлення до поезії Р. Тагора її перших західних поціновувачів. Зокрема про візиту до Лондона, де поет показав свої тексти друзі, художникові Вільяму Ротенштейну, на якого ця поезія справила велике враження, він відгукувався про неї як «Поезію нового порядку», яка для нього відповідала рівню «великих містиків» (Dutta-Roy, 2014, с. 46). Ротенштейн скотактував Тагора зі своїми друзями, які являли собою коло видатних поетів - У. Йейтс, Е. Паунд, С. Мур та інші. Під час першого читання Тагором його поезії, згадувала американська акторка Мері Сінклер, «зала немов би перетворилася на священний храм». В результаті їхнього знайомства, Йейтс запропонував Тагорові свої послуги в якості редактора і у березні 1913 року збірка «Гітнаджалі» (або ж «Жертовні піснеспіви») була надрукована лондонським видавництвом Макмілан. Британський журнал *Times Literary Supplement* називав твори Тагора «Давидовими псалмами нашого часу» (там само). Як вказує дослідник Амартья Сен з опису японського літератора Ясунарі Кавабата, Тагора сприймали як містичного поета в тому числі завдяки його зовнішності: «Його сиве волосся

м'яко спадало з обох боків його чола; пасма під скронями були довгі, як дві бороди і поєднувалися на його щоках у бороду, так, що він справляв враження ... якогось Східного чарівника» (Sen, 2005, с. 183)

На момент створення Триптиху А. Шеперда, Тагор вже побував у США тричі: у 1912-1913 роках, 1916-1917 та 1920-1921 роках, виступавши з публічними лекціями. Серед тем, які поет підіймав на цих лекціях – згубна дія сучасних для тодішньої доби так званих механістичних та руйнуючих душу індустріалізації та націоналізму (Нау, 1962, с. 453). В якості альтернативного шляху поет у пророчій манері пропонував шлях індивідуальної свободи та самореалізації через творчість, любов, красу, гармонію з природою та єдність з божественним духом Всесвіту (там само).

Серед міст, включених до турів Тагора були Солт Лейк Сіті й Клівленд, тож цілком ймовірно, що Шеперд міг бути особисто присутнім на цих заходах. Його Триптих на вірші Тагора вперше було виконано 21 квітня 1926 року, сопрано Френсіс Ньюсом та Клівлендський струнний квартет, на концерті, який проводився у будинку меценатів, що підтримували Клівлендський оркестр – подружжя Блоссом. Рік потому твір було опубліковано Спільнотою друку американської музики. Триптих також має присвяту – Аделлі Прентіс Хьюгс, менеджерці Клівлендського оркестру.

Для свого Триптиху Шеперд обрав вірші під номерами 72, 74 та 57. Цикл написано в рамках класико-романтичних стилістичних засад; вокальна партія має декламаційний характер і здебільшого слідує ритмічним особливостям текстової першооснови.

Як зазначає американський дослідник Соньой Дутта-Рой, широта інтерпретацій Заходом поезій «Гітанджалі» обумовлена тим, що Тагор поєднав надзвичайно особисте, секулярне кохання з класичною і фольклорною індійськими традиціями, де духовне та еротичне були тісно пов'язані. Він

поєднав елітарне і фольклорне «розчиненням швів», що розділяли та блокували доступ до знання та мудрості (та спеціальних привілеїв класу і каст) (Dutta-Roy, 2014, с. 51). Вірш, покладений в основу першої пісні – «*He it is*» (Це саме Він) як раз відображає ту дуальність можливих інтерпретацій, про яку говорив Дутта-Рой. У тексті йдеться про певного когось, хто, «пробуджує іство» ліричного героя «прихованими дотиками та грає на акордах його серця у різних каденціях насолоди та болю». В той час, як цілком можливою є чуттєва інтерпретація змісту вірша, деякі дослідники все ж вбачають в ньому опис духовного експіріенсу. Так чи інакше, музика першої пісні сповнена романтичної піднесеності, експресивності та життєствердності. В рамках Мі-бемоль мажору композитор часто користується колористичними можливостями мажоро-мінору. Після достатньо традиційно за звучанням вступу квартету, вокальна партія розпочинається з вершини-кульмінації – звуку мі-бемоль другої октави. Цікаво, що саме з цієї ноти композитор починає кожен наступний строфу вірша (в одному випадку замість мі-бемоль звучить чисте мі). Хоча звучання пісні складно назвати екзотичним, все ж певні елементи орнаментики у партіях струнних (форшлаги, квінтолі та тріолі) разом з широким задіянням органного пункту належать до традиційного орієнтального «арсеналу» західноєвропейської музичної традиції. Все це цікаво поєднується з достатньо-лаконічними за звучанням гомофонно-гармонічними «програшами» у струнного квартету

У другій пісні – «*The day is no more*» («Минув день») перед нами постає пейзажна замальовка, картина сутінків над потоком, яка спонукає ліричного героя замислитись над своєю самотністю. Відчуття завмерлої пустоти відтворено у партії низьких струнних завдяки використанню октав, квінт та широкої відстані між партією віолончелі та альту, а посилена увага до тритонових сполук робить звучання більш сповненим тривоги. Превалювання низьких тембрів також сприяє посиленню ефекту похмурості як природи, так і внутрішнього стану героя. У

середній частині двочастинної репризної форми, щоправда, звучання стає схвильованішим завдяки тріольному руху у партії скрипки. Романтичні висхідні стрибки на малу септиму у вокальній партії передають відчуття надії. Закінчується пісня примарним звучанням витриманого збільшеного тризвуку та флажолетів у скрипки.

Цікаво, що в якості тексту для фінальної пісні циклу Шеперд використав той самий вірш, що і Джон Карпентер десятьма роками раніше. У вірші «*Light, my light*» (Світло, моє світло) мова йде про екстатичну радість та любов, якою може сповнитись серце в сприйнятті Всесвіту та природи; світло, яке є насолодою серця, яке танцює в центрі життя і яке наповнює світ. Розкривається небо, проноситься світ і метелики розгортають свої крила на морі цього світла. Як зазначає К. Коппола, вірш «*Light, my light*» був одним з найпопулярніших серед композиторів, які зверталися до творчості Р. Тагора. За словами дослідника, «тут Тагор застосовує Світло як здавалося б просту, але особливо глибоку метафору до життєдайної, сяючої величної божественності, яка весело, радісно заповнює всесвіт прекрасними речами. У своїх музичних втіленнях, всі композитори щедро обдаровують цей вірш найвищими нотами» (Rayapati, 2010, С. V передмови)

Пісня звучить яскравим контрастом до попереднього номеру, перш за все за характером звучання та за темповим показником (замість *Lento, calmato*, тут позначено *Allegro con brio*). У вступі квартету чуємо стрімкі хвилеподібні пасажі у скрипки, що переходять у тремоло на тритоново-квартових сполуках, що створює ефект нетерплячого очікування. Розрядженням цієї створеної напруги стає вступ вокальної партії, як і в першій пісні – з вершини-кульмінації, але на цей раз – звуку соль другої октави. Музика звучить екзальтовано та екстатично. Танцювальність, про яку йдеться у тексті вірша, у музиці передана завдяки короткому пунктиру та синкопам.

Таким чином, Триптих Артура Шеперда демонструє превалювання в інтерпретації композитора містично-духовного елемента над декоративно-екзотичним. Це видається показовим, враховуючи, що композитор працював у достатньо традиційному ключі в плані музичної стилістики.

Висновки до Розділу 3.

У своїй передмові до книги С. Райапаті, присвяченій трьом музичним втіленням «Гітанджалі» Р. Тагора, К. Коппола вказує на існування 400+ звернень (серед яких 20-25% серед композиторів, які здійснювали ці звернення – жінки) (Rayapati, iii). Всі вони були зворушені не дивністю поезії Р. Тагора, а тому, що у ній вони зустріли свої власні образи, бо почули свої власні голоси, можливо вперше у літературі загалом, ніби уві сні.

Створення окремих пісень та циклів на вірші Р. Тагора стали своєрідним симптомом першої третини минулого століття, і показово те, що американські композитори почали проявляти інтерес до творчості минулого століття не пізніше, а то й раніше європейських колег. Це свідчить про не наслідування американськими митцями європейців, натомість, можемо констатувати паралельний характер творчих пошуків митців Старого та Нового світу. Цікаво, що погляд на поезію Р. Тагора також частіше всього співпадає, адже його вірші зазвичай для них – не таємничий та загадковий орієнтальний текст, а імпульс для рішення власних світоглядних питань. Як ми змогли переконатися, у більшості композиторів, твори яких були проаналізовані, не застосували у своїй музиці типових «знаків» екзотизму. У складному міксті своїх прочитань Р. Тагора вони об'єднували історичні і сучасні, загальноєвропейські, американський та локальні контексти, і результат цього об'єднання продовжує бути актуальним, про що говорить в тому числі звернення до цієї музики найкращих сучасних виконавців.

Завдяки Тагорові світ Заходу міг пізнавати світ Сходу, сприймаючи його через безпосереднього, сучасного його представника, і, хоча Р. Тагор не зміг, або

ж не захотів подолати ту дистанцію між світами Орієнту та Оксиденту і продовжував нести імідж містичного мудреця, його поезія, відносно нескладна та сповнена прямолінійних образних елементів, надихала композиторів та давала простір для пошуків власних духовних орієнтирів.

ВИСНОВКИ

Феномен Р. Тагора та його популярності у світі Заходу у 1910-х – 1920-роках продовжує і сьогодні привертати увагу дослідників. Особливі соціокультурні умови, які склалися на початку минулого століття призвели до безпрецедентного сплеску інтересу до його поезії серед європейських та американських композиторів першої третини ХХ століття. Закономірно, що домінуючим жанром серед композиторських прочитань став камерно-вокальний жанр, від французької *mélodie* до українського солоспіву, але часом композитори втілювали образи Р. Тагора, розширюючи виконавський склад, шляхом використання або струнного квартету, або хору, або симфонічного оркестру.

Показовою та унікальною рисою «синдрому Р. Тагора» стала полівалентність дискурсів, в якій функціонувала поезія відомого бенгальця. В «ланцюгових реакціях» перекладів європейськими мовами віршів Р. Тагора, де першою ланкою очевидно був авторський переклад ряду збірок англійською з бенгалі, слідували подальші переклади (французькою, італійською, німецькою, каталонською, українською тощо), на основі яких, в свою чергу, поодинокі вірші могли бути повторно інтерпретованими іншою мовою (як у випадку з циклом К. Шимановського або хором Л. Яначека). Ця ситуація свідчить про наступні риси творчості Р. Тагора у сприйнятті європейського митця: універсальність образного світу його поезії, який міг бути важливішим за суто стилістичний або композиційний бік його творів; затребуваність цих образів та меседжів серед композиторів першої третини минулого століття, а також їх простота (якщо, наприклад, порівнювати рівень смислового навантаження поезії Р. Тагора та поетів-символістів початку ХХ століття).

Присутність Р. Тагора у просторі культури першої третини ХХ століття посилює трансгресивні тенденції у мистецтві, розсунуло межі уявлень про Схід, а відтак, викликало у композиторів бажання переглянути орієнталізм у нових

реаліях. У творчій практиці відбулася доволі «дружня» мутація «орієнтального коду», в якому настанови екзотизму поступово скасовувалися.

Нами було виявлено, що, в незалежності одне від одного, композитори, чії твори стали матеріалом даного дослідження, підійшли до втілення поезії Р. Тагора у своїй музиці, демонструючи спільну типологічну рису. У композиторських інтерпретаціях віршів бенгальця не спостерігаємо активного задіяння традиційного для західноєвропейської музики орієнтального комплексу. Покликаний відтворити образи Іншого та екзотичного, музичний орієнталізм, на момент розглядуваного нами періоду, продовжував функціонувати уже впродовж майже трьох століть. У дослідженні було показано, що поезія Р. Тагора, як і сама особистість бенгальського митця, сприймалися Заходом в рамках орієнтального дискурсу: поет був представником культури, яка дозволяла відкрити заново загублені вічні істини, а його вірші вражали європейця своєю «містичністю», або ж первозданною природою образів. У той же час, ці характерні для орієнтального дискурсу риси не спонукали композиторів до задіяння звичного орієнтального стилістичного комплексу. Для характеристики цієї типологічної особливості творів європейських композиторів, написаних на вірші Р. Тагор, нами запропоновано термін «новий орієнталізм».

Під «новим орієнталізмом» ми розуміємо такий підхід композиторів до втілення орієнтальних образів у своїх творах, в якому вони відкидають сформований в музиці західноєвропейської класико-романтичної традиції комплекс музичних засобів («орієнтальний код»). Звільнення від штучного екзотизму, характерне для «нового орієнталізму», відбувалося на різних стадіях життя та в рамках різних стилістичних шукань у кожному окремому випадку.

Р. Тагор свідомо ніс образ містичного пророка та носія вічної мудрості, але при цьому, взаємодія світу Заходу з цим пророком була унікальною, адже він був живим сучасником, який жив в ту саму турбулентну епоху і був свідком одних і

тих же подій. Це вірогідно стало одним з чинників прагнення композиторів відійти від орієнтальної декоративності та акцентувати увагу на інших складових поезії бенгальця. Серед провідних тем, що опинялися в центрі уваги композиторів можна назвати дві: тема кохання та тема пошуку.

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

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

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

«Божевільний подорожній» та «Лірична симфонія», незважаючи на свою очевидну стильову несхожість та граничну відмінність, все ж демонструють певну спільну тенденцію, яка, вірогідно, була можлива і завдяки специфічним умовам їх виникнення. Мультикультуралізм Праги частково сприяв реалізації творчих амбіцій як Л. Яначека, так і А. Цемлінського. Чех та австрієць по-різному сприймали Прагу, проте, несподівано, їх сприйняття поезії Р. Тагора виявилось схожим. На відміну від творчих спроб вийти на «власну орбіту» молодих Д. Мійо та П. Козицького, твори 68-річного Л. Яначека та 52-річного А. Цемлінського торкаються «вічних» філософських питань життя і смерті, сенсу буття. Поетичний світ Р. Тагора, інтерпретований в національних перекладах, став основою для модифікації жанру у «Ліричній симфонії» та виникненню музичної притчі як оригінального авторського жанру у «Божевільному подорожньому». Це, в свою чергу, сприяло виходу від пізнього романтизму до території модернізму у першому випадку, та у реалізм на перетині з неофольклоризмом у Л. Яначека. Так, поезія Р. Тагора стала певним способом оновлення жанрів хорової мініатюри та симфонії, а також стилю кожного з композиторів, втім, поза рамками експерименту.

Для Ф. Альфано та К. Шимановського поезія Р. Тагора стала матеріалом для творчих пошуків в рамках розвитку нового жанру (*lirica da camera* у випадку Ф. Альфано), або ж в рамках експериментів у сфері ладової організації поряд з експресивною психологізацією (у випадку з циклом К. Шимановського). Цикли *Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardinere"* та *4 Gesänge Op.41 aus "Der Gartner" von Rabindranath Tagore* були написані в один і той самий рік, проте відіграють різну роль у контексті творчості кожного композитора. Якщо для Ф. Альфано твори на вірші Р. Тагора є важливою частиною його творчої спадщини, то у випадку з К. Шимановським робота з поезією бенгальця стала певним «виключенням з правила». Адже, тяжіючи до орієнтальної тематики, у

випадком з Чотирма піснями К. Шимановський здійснює спробу відійти від звичного для таких його творів екзотизму, втім, цей експеримент не став приводом для зміни естетичних установ композитора в його корпусі робіт, пов'язаних зі змалюванням образів Сходу.

Відділені від Європи океаном, американські композитори демонструють схоже до своїх європейських колег прочитання поезії Р. Тагора. Якщо у циклі Дж. Карпентера головними є теми життя і смерті та прагнення знайти гармонію в цьому світі, то в триптиху А. Шеперда присутня і тема тілесної чуттєвості. Для обох циклів характерна колористичність та елементи імпресіоністичності, які покликані передати сповнений яскравих образів поетичний світ Р. Тагора. Подекуди присутні формальні елементи орієнтального комплексу в звучанні не створюють ефекту штучності і декоративності.

Очевидно, що в рамках однієї дисертаційної праці неможливо було проаналізувати усі наявні зразки музичного прочитання поезії Р. Тагора з перспективи «нового орієнталізму», тож, наприклад, більше двох десятків пісень Ф. Альфано, або цикли донедавна забутого нідерландського композитора Яна ван Гільзе – 3 *Gesänge* на вірші з «Гітанджалі» (1915) та 3 *Gesänge* на вірші із «Садівника» (1921–1923), обидва для голосу з оркестром – ще чекають на своє дослідження, як і багато інших творім музичної тагоріани.

Іншим вектором у перспективах дослідження може стати виявлення ознак «нового орієнталізму» у творах, не пов'язаних з творчістю Р. Тагора. Для цього можна висунути основні критерії, що дозволяють, на нашу думку, атрибутувати явища «нового орієнталізму» в музичному мистецтві:

- звернення до образів Сходу представників західної культури (в тому числі і тих, що походять зі Сходу) не через перекази, адаптації та стилізації (подібних до ф'яби К. Гоцці «Турандот» або роману Пера Лоті «Мадам Хризантема»), а із використанням «прямої мови» носіїв східної культури,

що забезпечує автентичність принаймні одного елементу музичного цілого;

- скасування при музичному прочитанні дистанції споглядання: «східний текст» прочитується митцями не відчужено, а рефлексивно, включаючись у практику самопізнання без ігрового перевтілення; при цьому виключається принцип екзотизму як такий, що передбачає і встановлює межу, за якою об'єкт відтворення відокремлюється від його автора;
- людина Заходу сприймає те, що специфічно для іншої культури як спосіб пізнати себе і тим самим наблизитися до «універсальної людини», якій властиві як «варварські» жорстокість, брутальність, несамовитість, агресивність у їх крайніх проявах, так і духовна «вищість» містичних прозрінь;
- принциповим вектором «композиторської стратегії» при витлумаченні «прямої мови» зі східними референціями стає трансгресивність та інтроспективність; важливим є усвідомлення спорідненості з феноменом «Іншого» у масштабі людської суб'єктивності; відкидається типажність і нонперсоніфікованість як ознаки екзотизму, гострі кути характерності долаються, здебільшого зануренням у ліричну стихію;
- стильова розмаїтість на платформі музичного модернізму і множинність шляхів вивільнення від тотального панування «орієнтального коду» у його стереотипному застосуванні;
- виключення настанов екзотизму, що є естетичним механізмом дистанціювання і культивування «межі», формування ексцесу як буття за межею звичного. Звільняючи орієнтальне поле, екзотизм не зникає з художнього процесу, а культивується у межах сучасного напрямку «World Music», дослідженню якого присвячена, зокрема, дисертація І. Федорової (НМАУ);

- присутність компенсаторних механізмів, що спрямовані на зняття антиномії, що є викликом часу, особливо у кризових ситуаціях військових конфліктів світового рівня; більш детальна локалізація східного простору, при актуалізації певної національно-етнічної ідентичності.
- нарешті, особливий погляд у глибину, аби впізнати Універсальну людину на шляху до Абстракції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович, Л., Гордійчук, М. (1992). М. Лисенко: життя та творчість. Київ: Музична Україна.
2. Белецкий, П. (1985). Георгий Иванович Нарбут. Л., Искусство, Ленинград. отд-ние.
3. Берегова, О. (2020) Діалог культур : образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України.
4. Булат, Т. (2009). Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX ст. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
5. Вишняк, М. (2011). Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки. Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», т. 24 (63), № 1, ч. 2, 178–190.
6. Власова, Н. (2014). Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. Москва : МК.
7. Гордійчук, М. (1985). Пилип Козицький. К. : Музична Україна, 64 с.
8. Гош, М. (2024). Релевантність та еволюція Тагоріани в Україні – основні напрямки. Східний світ, (1 (122), 89-118. <https://doi.org/10.15407/orientw2024.01.089>
9. Гуляницкая, Н. (2014). Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва : Языки славянской культуры.
10. Гундорова Т. (2009). Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К.: Критика.
11. Довжинець, І. (2022). Музичне середовище: особливості і проблеми дослідження. Fine Art and Culture Studies, 2, 17–24. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-3>
12. Драч, І. (2010). Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: Навчальний посібник. Харків : Тимченко.
13. Драч, І. (2020) Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 16 (2). С. 50–54

14. Драч, І. С. (2004). Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства. К.: Б.в.
15. Енар, М. (2017). Компас: роман; . пер з фр. Ірина Славінська. Львів: Вид-во Старого Лева.
16. Жарков, А. (1991). Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского. Вопросы анализа вокальной музыки. Тематический сборник научных трудов. Киев : Б.и. С. 139-153
17. Жаркова, В. (2009). Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла. Послания мастера). К. : Автограф.
18. Жаркова, В. (2020). Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Каї Сааріахо. Музичне мистецтво і культура, 1(31), 5–17. <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/590/964>
19. Жаркова, В. (2024) Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 139. Історія музики: проблеми, процеси, персони,. С. 22-35
20. Завгородній, Ю. (2003). Давньоіндійські твори в українських перекладах: 1870–1920-ті роки. *Східний світ*, (4), 54-62.
21. Зинкевич, Е. (2007). *Mundus Musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи*. К. : ТОВ «Задруга», 2007.
22. Зинькевич, Е. (1998). Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале украинского симфонизма) / Зб. «Київське музикознавство» : Київ. Вип. 1. С. 57-76
23. Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. Т. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
24. Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. Т. 2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
25. Кириллина, Л. (2011). Турецкая тематика в творчестве В.А. Моцарта. Научный вестник Московской консерватории. № 1, С. 5 – 25
26. Кириллина, Л. (2007). Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М. : Издательский дом «Композитор».
27. Козаренко, О. (2000). Феномен національної музичної мови. Л. (Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).
28. Козицький, П.(1928). Він шепнув мені [Ноти]: [ор. 11, № 2]; сл. Р. Тагора. Х. : Державне видавництво України.

29. Корній Л., Сюта Б. (2011). Історія української музичної культури : підручник. До 100-річчя Національної музичної академії. України імені П. І. Чайковського. К.
30. Корній, Л. (2001). Історія української музики. Частина третя (XIX ст.). Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
31. Корчова, О. (2020). Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна.
32. Кочиева Т. (1984). Поздний период творчества Яначека: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Ленинград. С. 10 с.
33. Кушнірук О. (2016). Орієнталізм. Українська музична енциклопедія. К.: ІМФЕ. Т. 4. С. 488-490.
34. Лисенко М. Східна мелодія [Ноти]. URL: http://ukrnotes.in.ua/noty/Lysenko/Lysenko_Skhidna_melodija.php
35. Маленька, Т. (2001). Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму. Слово і час, 6, 28–34.
36. Мамона, А. (2019). Чотири романси ор. 11 Пилипа Козицького: під знаком модернізму. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені МВ Лисенка*, (45), 170-182.
37. Мамона, А. (2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт». С. 164–166
38. Мамона, А. (2022). «Східна мелодія» Л. Українки – М. Лисенка: специфіка відтворення орієнтальних образів. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків. Вип. 26. С. 56-66.
39. Мамона, А. (2023). «Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків. Вип. 69. С. 40-55.
40. Мамона, А. (2023). Кароль Шимановський: паломництво у країну Сходу (пошуки сенсів в умовах воєнного часу). *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань*, 18–19

- лист. 2022 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Суми : Триторія. С. 124 -127
41. Мамона, А. (2023). Лірика Р. Тагора в композиторських інтерпретаціях: спроба порівняльного аналізу. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 33. С. 22-38.
 42. Мельник, Л. О. (2004). *Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03*. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського.
мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський держ. педагогічний ун-т
 43. Мізітова, А. (2017). "Турандот" Ф. Бузоні – Дж. Пуччіні: два прочитання казки К. Гоцці. *Аспекти історичного музикознавства*, 2017(9), 300-318.
 44. Москаленко, В. *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ, 2013.
Москва: Музыка.
 45. Наливайко, Д. (1981). *Искусство: направления, течения, стили*. Мистецтво.
 46. Ніколаєвська, Ю. В. (2020) *Номо interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт.
 47. Овсяннікова-Трель, О. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Одеса: Гельветика.
 48. Огнева, О. (2007). *Східні стежини Лесі Українки (статті та матеріали)*. Луцьк: Волинська книга.
 49. Павлишин, С. (2005). *Музика двадцятого століття*. Львів : БаК.
 50. Панченко В. «Ложа» Нарбута. «Тиждень». URL: <http://tyzhden.ua/History/112656>
 51. Пилип Козицький - «бюрократ» від музики Режим URL: <https://www.057.ua/news/86784>
 52. Полячок, Д. (2013). Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 17, 158–167. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Mmik_2013_17_19
 53. Полячок, Д. О. (2014). *Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів*. (Дис. ... канд.

- мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- 54.Полячок, О. (ред.-уп.) (2019). Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія. Кропивницький: Видавець Лисенко В. Ф. примітками Гната Хоткевича. Харків.
- 55.Ржевська, М. (2005). На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф.
- 56.Ріттер, П. (1928). Хмара-вістун (Megha-dûta): Старо-індійська елегія Калідаси.
- 57.Ручьевская Е. А. (1988) Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова ; под общ. ред. О.П. Коловского. Л. : Музыка.
- 58.Chernyavska M., Meixuan S., Rui P. (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of chinese piano art. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf
- 59.Сердюк, О. (2019). Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму Аспекти історичного музикознавства. Жінка за межами звичайного: зб. наук. ст. Вип. XVII. Харків, ХНУМ. С. 288–294. https://aspekty.kh.ua/vypusk17/asp_17_12_serdyuk.pdf
- 60.Сердюк, О. (2020) Кароль К. Шимановський і мультикультуралізм. Аспекти історичного музикознавства. Вип. XIX–XX. Харків: ХНУМ, 206–228.
- 61.Сердюк, О. (2022). Твори Ріхарда Вагнера на харківській оперній сцені. Українська книга про Ріхарда Вагнера. Ін-т проблем сучас. Мистец. НАМ України. Ніжин. ПП «Лисенко М. М.» С. 67–78
- 62.Сюта, Б. , Бенч, О., Рябчун, І. (2022). «Nonlinearity as a strategy for creating postmodern musical texts in the 1970-1990s» - Науковий журнал Amazonia Investiga 11(57), 198-204. <https://amazoniainvestiga.info/check/57/21-198-204.pdf>
- 63.Тагор, Р. (1918). Садовник: лірич. поезії; пер. Юр. Сірого. К. : Дзвін.
- 64.Тельнюк, С. (1990). Молодий я, молодий... Поетичний світ Павла Тичини (1906 – 1925). Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро».

- 65.Українка, Л. (2021). Листи (1907–1913). Повне академічне зібрання творів. (Тт. 1–14). Т. 14. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- 66.Федорова, І. Ф. (2020). World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.
- 67.Фогель, Я. (1982). Леош Яначек: Исслед. Пер. с чешск. Ю. А. Шкариной и Ю. И. Ритчика. Москва : Музыка.
- 68.Хоткевич, Г. (1929) Вступне слово // Калідаса. Шякунталя. Переклад з передмовою.
- 69.Чернявська, М. (2019) Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 17. С. 213–231. https://aspekty.kh.ua/vypusk17/asp_17_14_chernyivska.pdf
- 70.Шип, С. (1998). Музична форма від звуку до стилю. Київ, Заповіт.
- 71.Шип, С. (2013). В пошуках логіки музикально-історичного процесу. Київське музикознавство. Вип. 45. С. 16–32
- 72.Шип, С. (2023). Музична герменевтика. Суми. ФОП Цьома С. П.
- 73.Юшкова, Е. (2021). "Я приїхав в цей край, щоб поучитися": візит Рабіндраната Тагора в СРСР в 1930 Г. Літературні зв'язи і контакти, (1), 55-78. doi: 10.54791/27823792_2021_1_55_78
- 74.Яначек Л. (1979). Бродячий безумец. [Ноти] Л. Яначек. Избранные хоры. Москва : «Музыка», 1979. С. 70-80
- 75.Alfano, F. *Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardiniere"* (1919) [Ноти]. Milan: Ricordi. URL: <http://imslp.org>
- 76.Ali, G., Birkök, M. C., & Khan, I. A. (2023). The Universe of Dreams: An Aesthetic Exploration of the Wholeness of Gitanjali. In *Proceedings of the 2022 6th International Seminar on Education, Management and Social Sciences (ISEMSS 2022)* (Vol. 687). France: Atlantis Press (Zeger Karsen). https://doi.org/10.2991/978-2-494069-31-2_49
- 77.Arrowsmith, R. (2010). "An Indian Renaissance" and the rise of global modernism: William Rothenstein in India, 1910—11. *The Burlington Magazine*, 152(1285), 228–235. <http://www.jstor.org/stable/40601426>
- 78.Badura-Skoda, E. Turca, alla (It.: 'in the Turkish style'). URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28593>

79. Bailey, W. B. (1984). *Programmatic elements in the works of Schoenberg*. Epping: Bowker.
80. Barnes, J. (2019). *The man in the red coat*. Jonathan Cape
81. Beard D., Gloag K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. Routledge.
82. Beaumont, A. (2000). *Zemlinsky*. London: Faber.
83. Bellman, J. D. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. <http://www.jstor.org/stable/41289212>
84. Cambridge Dictionary. (n.d.). Orientalism. In Cambridge English Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orientalism>
85. Carpenter, J. A. *Gitanjali: Song Offerings*. (1914) [Гитѧ]. New York: G. Schirmer. URL: [https://imslp.org/wiki/Gitanjali_\(Carpenter,_John_Alden\)](https://imslp.org/wiki/Gitanjali_(Carpenter,_John_Alden))
86. Chakravarti S. (1991). *Hinduism, a Way of Life*. Motilal Banarsidass Publishers.
87. Chakravarti, P., & Prayer, M. (Eds.). (2023). *Bengal and Italy: Transcultural Encounters from the Mid-19th to the Early 21st Century*. Taylor & Francis.
88. Chakravarty, Bridges, Chakravarty, Bikash, & Bridges, Robert. (1998). *Poets to a poet, 1912-1940: letters from Robert Bridges, Ernest Rhys, W.B. Yeats, Thomas Sturge Moore, R.C. Trevelyan, and Ezra Pound to Rabindranath Tagore*. Visva-Bharati.
89. Chatterjee, M. (2020). Rabindranath Tagore: Sadhaka of universal man, Baul of infinite songs. <http://www.cs.brockport.edu/~smitra/sadhaka.html>
90. Chaudhuri, S. (2021). *The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore*. Cambridge University Press.
91. Christiansen P. (2008). The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D Minor, Op. 76, No. 2 ("Fifths"). *19th-Century Music*, 31(3). 179–192. doi:10.1525/ncm.2008.31.3.179
92. Chunder, P. C. (2009). Tagore's Universalism. *Celebrating Tagore: A Collection of Essays*, 37-46.
93. Chyli ska, T. (1993). *Karol Szymanowski : his life and works*. Translated by John Glowacki. Los Angeles : University of Southern California, School of Music.
94. Chyli ska, T. (2008). *Karol Szymanowski i jego epoka*. Kraków: Wydawnictwo "Musica Iagellonica".
95. Collaer, P., Galante J. (1988). *Darius Milhaud*. San Francisco Press Inc.

96. Collins, M. (2012). Rabindranath Tagore and the Politics of Friendship. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 35(1), 118–142. <https://doi.org/10.1080/00856401.2011.648908>
97. Coorlawala, U. A. (1992). Ruth St. Denis and India's dance renaissance. *Dance Chronicle*, 15(2), 123–152. <https://doi.org/10.1080/01472529208569091>
98. Coppola C. Western Composers' Love for Tagore. URL: <http://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/>
99. 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>
100. Czekalska, R. (2016). The Wonder of Inspiration: Musical Universalizations of Rabindranath Tagore's Poems in Polish Culture. *Politeja*, 13(40), 113–127. <https://doi.org/10.12797/Politeja.13.2016.40.09>
101. Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history: Carl Dahlhaus; translated by J.B. Robinson*. Cambridge, [U.K.]: Cambridge University Press.
102. Dahlhaus, C., & Puffett, D. (1987). *Schoenberg and the new music: essays*. Cambridge: C.U.P.
103. De Donno, F. (2019). *Italian Orientalism: Nationhood, Cosmopolitanism, and the Cultural Politics of Identity*. Oxford; New York, Peter Lang.
104. De Villiers, N. (2022). Singing the Songs of Rabindranath Tagore: Richard Hageman's Settings from The Gardener. *Voiceprints*, 19(4), 48-58.
105. Deepa, P. (2008). Indian Philosophical Aspects and the Theme of Devotion in Rabindranath Tagore's Gitanjali. *Language in India*, 8(8), Language in India, 2008, Vol.8 (8).
106. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Revista Amazonía Investiga*, 11(54), 256–263. <https://doi.org/10.34069/ai/2022.54.06.24>
107. Dovzhynets, I., Petrenko, M., Karpenko, E., Zabolotnyi, I., & Holiaka, H. (2023). Social values in musical art in the context of intercultural communication: international experience. *Revista Amazonía Investiga*, 12(68), 151–161. <https://doi.org/10.34069/ai/2023.68.08.14>
108. Drake J. Milhaud, Darius. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674>
109. Dutta-Roy, S. (2014). THE ENGLISH TAGORE: RESTORING A LEGACY (1861-1941). *DQR Studies in Literature*, 53, 43–59.

110. Floros, B.-K., & Bernhardt-Kabisch, E. (2008). *Alban Berg and Hanna Fuchs : the story of a love in letters*. Bloomington: Indiana University Press.
111. Floros, C. (2014). *Alban Berg: Music As Autobiography*. Translated by Ernest Bernhardt-Kabisch (300th ed.). Frankfurt a.M: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
112. Forbes, E. (1992). *Thayer's Life of Beethoven, Part I* (1st ed.). Princeton: Princeton University Press.
113. František Balej. URL: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/balej.html>
114. Frith, M. (2007). *Zemlinsky studies*. London: Middlesex University Press.
115. Gabrielová, J. (1997). 'Opus magnum Josefa Bohuslava Foerster: Milostné písně op.96 na slova Rabíndranátha Thákura' [Love-Songs op.96 on texts by Rabindranath Tagore], *HV*, 34, 267–86
116. Gamrat, M. (2020). Karol Szymanowski w refleksji Aleksandra Tansmana. *Polski Rocznik Muzykologiczny XVIII*. S. 292–315
117. Ghosh, A., & Brewer Redwine, E. (2022). *Tagore and Yeats : a postcolonial re-envisioning*.
118. Gibbs C. H. Lyric symphony, op. 18 (1923). URL: <http://americansymphony.org/lyric-symphony-op-18-1923/>
119. Gitanjali. Rabindranath Tagore (Book Review). (1913). *The Academy and Literature*, 84(2147), 810.
120. Gligor, M. (2013). Gitanjali. Introducing the East to the West. *International Journal on Humanistic Ideology*, 6(1), 55–66.
121. Gorrell, L. (2002). *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School*. Westport, Conn. : Greenwood Press.
122. Grbić, I. (2014). " Tagore Syndrome": A Case Study of the West's Intercultural (Mis) readings. *Intercultural Perspective*, 139-150.
123. Hans Effenberger. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/107563312>
124. Hans Effenberger. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Effenberger#cite_ref-4
125. Harrison, L. (2007). *Liriche Vocale da Salotto di Franco Alfano (Lyric Vocal Songs for the Salon of Franco Alfano)*. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4232
126. Hay, S. N. (1962). Rabindranath Tagore in America. *American Quarterly*, 14(3), 439-463.

127. Head, M. (2010). Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009). *Nineteenth-Century Music Review*, 7(2), 124–129. doi:10.1017/S1479409800003645
128. Head, M. (2018). *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music / Matthew Head*. (1st. ed.).
129. Head, R. *The Flute and the Harp: Rabindranath Tagore and Western Composers*. Springer, 1989. P.122-141.
130. Helman, Z. (2002). Karol Szymanowski's songs in the literary and musical context of his time. "Pień w twórczości Karola Szymanowskiego i jego współczesnych". *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*. Los Angeles: Polish Music Center at USC, 1-9.
131. Hossain, F. A. (2015). Universal Humanism of Tagore. *Asian Journal of Social Sciences & Humanities Vol, 4, 2*, 80–86.
<http://hdl.handle.net/10138/36087>
132. Hubert, T. "India Beyond the Ganges: Defining Arakanese Buddhism in Persianate colonial Bengal" URL:
https://www.academia.edu/38448756/India_Beyond_the_Ganges_Defining_Arakanese_Buddhism_in_Persianate_colonial_Bengal_abstract_and_link.pdf?auto=download&campaign=weekly_digest
133. Hurwitz, H. M. (1962). Tagore's english reputation. *Western Humanities Review*, 16(1), 77. Retrieved from
<https://ezp.lib.cam.ac.uk/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/tagores-english-reputation/docview/1291802583/se-2>
134. Hurwitz, H. M. (1964). Ezra Pound and Rabindranath Tagore. *American Literature*, 36(1), 53–63. <https://doi.org/10.2307/2923500>
135. Hurwitz, H. M. (1964). Yeats and Tagore. *Comparative Literature*, 16(1), 55–64. <https://doi.org/10.2307/1769883>
136. Kelly, B. (2016). *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*. London and New York, Routledge.
137. Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. – Milwaukee, Hal Leonard Corporation.
138. Knotkova-Čapková, B. (2016). Tagore in Czech Literary Translation: Interpretation and Gender Analysis. *Gitanjali & Beyond 1*: 119-133. URL:
https://www.researchgate.net/publication/312244586_Tagore_in_Czech_Literary_Translation_Interpretation_and_Gender_Analysis

139. Kramer, L. (1998). The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy" *19th Century Music*, 22(1), 78–90. <https://doi.org/10.1525/ncm.1998.22.1.02a00050>
140. Kühnel, J. (2007). Zur Rezeption Kālidāsa's und seiner Śakuntalā in Deutschland. In D. Buschinger & C. Leblanc (Eds.), *Regards occidentaux sur l'Inde. Actes du Colloque international du 1er, 2 et 3 mars 2007 à Amiens* (pp. 64-77). Amiens: Médiévales, Bd 43.
141. Lago, M. (1976). *Rabindranath Tagore*. Boston, Mass. : Twayne Publishers
142. Lago, M., & Warwick, R. (1989). *Rabindranath Tagore : perspectives in time*. Basingstoke: Macmillan.
143. Lahiri, M. (2020). The Global Anglophone. In *Imperfect Solidarities* (p. 21). Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17z84jm.7>
144. Lakeway, & White, R. C. (1989). *Italian art song*. Indiana University Press.
145. Laki P. Lyric Symphony. About the Work. URL: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/4615>
146. Latha, T. (2012). Images in Tagore's Gitanjali. *Language in India*, 12(8), 167.
147. Laurens, H. (2004). L'orientalisme français : un parcours historique. In *Penser l'Orient* (pp. 103–128). Orient Institut (Beirut). <https://doi.org/10.4000/books.ifpo>.
148. Le Blanc, C. (2013). En tiers: la traduction par André Gide de *L'Offrande lyrique* de Tagore. *Bulletin Des Amis d'André Gide*, 46(179/180), 111–125. <https://www.jstor.org/stable/26543822>
149. Leoš Janáček. URL: <https://www.leosjanacek.eu/en/life/>
150. List of compositions by Josef Bohuslav Foerster URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Josef_Bohuslav_Foerster
151. Locke, R. P., & American Council of Learned Societies. (2015). *Music and the exotic from the Renaissance to Mozart*. Cambridge University Press.
152. Locke, R. P. (1998). Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East. *19th-Century Music*, 22(1), 20–53. <https://doi.org/10.2307/746790>

153. Locke, R. P. (2001). Orientalism. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>
154. Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology* (St. Joseph, Mich.), 24(4), 477–521. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477>
155. Locke, R. P. (2011). *Musical exoticism: images and reflections* (3rd printing; First paperback edition.). Cambridge University Press.
156. Locke, R. P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. Source: Archiv für Musikwissenschaft, 69. Jahrg., H. 4., pp. 318-328 Published by: Franz Steiner Verlag. URL: <https://www.jstor.org/stable/23375158>
157. Locke, R. P.. “Exoticism.” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644>
158. MacDonald, M. (2008). *Schoenberg*. Oxford University Press, Incorporated. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/cam/detail.action?docID=415745>.
159. Macfie, A. L. (2019). *Orientalism : a reader / edited by A.L. Macfie*.
160. Milhaud, D. (1967). *Notes without music : an autobiography*. London: Calder and Boyars.
161. Milhaud, D. (1995). *My happy life*. London: Boyars.
162. Milhaud, D. 2 Poèmes d’amour, Op.30 (1920) [Ноти]. New York: G. Schirmer.: URL: <http://imslp.org>
163. Milhaud, D. Poème de Gitanjali, Op.22 (1914) [Ноти]. Paris: Revue Française de Musique. URL: <http://imslp.org>
164. Morris, C. (2017). Lord of the dance: Ted Shawn’s Gnossienne and its Minoan context. In *Cretomania* (pp. 127-139). Routledge.
165. Moskovitz, M. (2010). *Alexander Zemlinsky: A lyric symphony*. Woodbridge: Boydell.
166. Orientalism, n. (2023). In Oxford University Press eBooks. <https://doi.org/10.1093/oed/9531855846>
167. Pierson, T. C. (2001). Carpenter, John Alden. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04993>

168. Pollack, H. (2001). *John Alden Carpenter: a Chicago composer*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA84639258>
169. Pukl, O., Tyrrell, J., & Reittererová, V. (2001). Foerster [Förster], Josef Bohuslav. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09911>
170. Rabindranath Tagore – Biographical. NobelPrize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/tagore/biographical/>
171. Rabindranath Tagore: an Indian poet who inspired a Czech generation URL: <https://www.radio.cz/en/section/books/rabindranath-tagore-an-indian-poet-who-inspired-a-czech-generation>
172. Radice, W. (2016). *Gitanjali 100 Years On: Tagore for Today and for the Future*. BRILL. https://doi.org/10.1163/9789004335967_007
173. Ramazani, J. (2020). Yeats's Asias: Modernism, Orientalism, Anti-orientalism. In *Poetry in a Global Age*. United States: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226730288.003.0007>
174. Ray, B. (2022). A Stylistic Analysis of Tagore's Gitanjali. *Language in India*, 22(5), 54.
175. Rayapati, S. (2010). *Vocal Settings of Rabindranath Tagore's Gitanjali (song offerings) Fusing Western Art Song with Indian Mystical Poetry* (1st ed.). The Edwin Mellen Press.
176. Riabchun, I. (2021) Ukrainian carillon arrangements as an instance of the cultural transmission and adaptation.. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Випуск 60. Харків. С. 57 – 74. https://intermusic.kh.ua/vypusk60/problem_60_3_riabchun.pdf
177. Riabchun, I. (2023) Xenakis ir Heideggeris: bendros pasaulėžiūros paradigmos». («Xenakis – Heidegger: Common Paradigms of Worldview»). Logos, 117. http://litlogos.eu/L117/Logos_117_084_094_Riabchun.pdf
178. Roman, Z. (2008). The rainbow at sunset: the quest for renewal, and musico-poetic exoticism in the viennese orbit from the 1890s to the 1920s. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 39(2), 165–238.
179. Ross, A. (2009). *The rest is noise : listening to the twentieth century*. London: Harper Perennial.
180. Said, E. W. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
181. Said, E. W. (1994). *Orientalism* (First Vintage books edition.). Accessed March

2024. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=842875&site=ehost-live&scope=site>
182. Samiran, K., Amar N.. Recritiquing Rabindranath Tagore. Sarup & Sons : 2006, 233 p.
 183. Samson, J. (1980). The music of Szymanowski. London: Kahn & Averill.
 184. Samson, J. (2001). Szymanowski, Karol (Maciej). URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27328>
 185. Satie, E. *Gnossiennes* (1986) [Нотѝ]. Erik Satie: Klavierwerke, Band 1 (pp.22-35) Leipzig: Edition Peters. URL: [https://imslp.org/wiki/Gnossiennes_\(Satie%2C_Erik\)](https://imslp.org/wiki/Gnossiennes_(Satie%2C_Erik))
 186. Scott, D. B. (1998). Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335. <http://www.jstor.org/stable/742411>
 187. Sen, A. (2005). Tagore and his India. In Nobel Laureates in Search of Identity and Integrity: Voices of Different Cultures (pp. 177–214). https://doi.org/10.1142/9789812567116_0013
 188. Sen, A. P. (2014). *Religion And Rabindranath Tagore*. Delhi: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198098966.001.0001>
 189. Sen, N. (1966). The “Foreign Reincarnation” of Rabindranath Tagore. *The Journal of Asian Studies*, 25(2), 275–286. doi:10.2307/2051328
 190. Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77(4), 1110–1132. <https://doi.org/10.1353/utq.0.0293>
 191. Sen, S. (2010). Brunnhilde, the Aryan Sati: Wagner and German Orientalism'. *The Wagner Journal*, 4(3), 27–42.
 192. Shapovalova, L.; Romaniuk, I.; Chernyavska, M.; Shapovalova, L.; Romaniuk, I. (2021) Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Volume: 66 Issue: 1 Pages: 329-343. http://www.studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=MUSICA&nr=1&an=2021&id_art=18534
 193. Shaw, J. (2013). Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio Die Jakobsleiter. In *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg* (pp. 61-83). Routledge.
 194. Shepherd, A. *Triptych for High Voice and String Quartet* (1927) [Нотѝ]. New York: G. Schirmer. URL:

[https://imslp.org/wiki/Triptych_for_High_Voice_and_String_Quartet_\(Shepherd%2C_Arthur\)](https://imslp.org/wiki/Triptych_for_High_Voice_and_String_Quartet_(Shepherd%2C_Arthur))

195. Singh, A. (2006). The Lifting and the Lifted: Prefaces to Colonial Modernist Texts. *Wasafiri*, 47, 1.
196. Singh, A. (2009). Veiled Strangers: Rabindranath Tagore's America, in Letters and Lectures. *Journeys (New York, N. Y.)*, 10(1), 51–68. <https://doi.org/10.3167/jys.2009.100104>
197. Smith, K. (2020). *Desire in Chromatic Harmony*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190923426.001.0001>
198. Solomon, M. (1983). A Beethoven Acquaintance: Josef von Hammer-Purgstall. *The Musical Times*, 124(1679), 13–15. <https://doi.org/10.2307/963881>
199. Statovci, F. (2023). The Nature of God in the Gitanjali of Rabindranath Tagore. *Agathos: an International Review of the Humanities and Social Sciences*, 14(1), 51–64.
200. Swift, R. (1975). [Review of *Die Jakobsleiter, Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester*, by A. Schoenberg & W. Zillig]. *Notes*, 32(2), 401–402. <https://doi.org/10.2307/897113>
201. Szymanowski K. 4 Gesänge Op.41 aus "Der Gärtner" von Rabindranath Tagore (1920) [Ноти]. Vienna: Universal Edition. URL: <http://imslp.org>
202. Szymanowski, & Wightman, A. (1999). *Szymanowski on music: selected writings of Karol Szymanowski*. Toccata.
203. Szymanowski, K., & Neuer, A. (1987). Gesamtausgabe = Complete edition. Kraków: PWM-Edition.
204. Szymanowski, K., Chyli ska, T.1 (1982). *Karol Szymanowski, korespondencja: pełna edycja zachowanych list w od i do kompozytora*. Polskie Wydawn. Muzyczne.
205. Tagore R. Der Gärtner. [ins Deutsche übertragen von Hans Effenberger]. Leipzig : K. Wolff, 1914. URL: https://www.nli.org.il/en/books/NNL_ALEPH990010634940205171/NLI
206. Tagore, R. & Gide, A. (1917). *L'offrande lyrique = (Gitanjali)*. Paris: Nouvelle Revue Française.
207. Tagore, R. (1913). *The Gardener*. London: Macmillan.
208. Tagore, R. (1913). *The Gardener. Woman's Leader and The Common Cause*, V(243), 641.
209. Tagore, R. (1916). *Sadhana. The realisation of life*.

210. Tagore, R. *Il giardiniere* (1915). Traduzione e introduzione di M. Sesti-Strampfer.. Lanciano : Carabba. URL: <https://archive.org/details/tagoregiardiniere/page/n61/mode/2up>
211. Tagore, R. *L'Offrande lyrique* (1917) (пер.) Gide, André, [Paris] : Editions de la Nouvelle revue française. URL: <https://archive.org/details/loffrandelyrique00tago/page/n5/mode/2up>
212. Tagore, R., Yeats, W. B. (1986). *Gitanjali* (Song offerings). London: Papermac.
213. Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music. Volume 3, The nineteenth century*
214. Taylor, T. D., McGovern, C., & Radano, R. (2007). *Beyond Exoticism*. Duke University Press.
215. Terry, W. (1976), *Ted Shawn: Father of American dance*, New York, The Dial Press.
216. The Nobel Prize in Literature 1913. Rabindranath Tagore URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/summary/>
217. The Wandering Madman. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wandering_Madman#cite_note-Simeone-3
218. Thompson, E. (1991). *Rabindranath Tagore : poet and dramatist*. Oxford University Press.
219. Tyrrell J. Janáček, Leoš (opera) [Leo Eugen]. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006920>
220. Tyrrell J. Janacek: Years of a Life Volume 1 (1854-1914): *The Lonely Blackbird*. Faber & Faber : 2011, 928 p.
URL: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5431-36-0>
221. Vadde, A. (2013). Putting Foreignness to the Test: Rabindranath Tagore's Babu English. *Comparative Literature*, 65(1), 15–25.
<https://doi.org/10.1215/00104124-2019257>
222. Vainiomäki T. *The Musical Realism of Leoš Janáček . From Speech Melodies to a Theory of Composition : Doctoral dissertation (monograph)*. University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies : Helsingin yliopisto, 2012. 356 p.
223. Vargas-Cetina, G. (2020). India and the Translocal Modern Dance Scene, 1890s–1950s. *Review of International American Studies*, 13(2), 39–60.
<https://doi.org/10.31261/RIAS.9805>

224. Vlad, R. (2002). Karol Szymanowski's Four songs, op. 41 to texts by Tagore. "Pień w twórczości Karola Szymanowskiego i jego współczesnych". *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*. Los Angeles: Polish Music Center at USC, 135 – 152.
225. Wightman, A. (1999). Karol Szymanowski: his life and work. Aldershot: Ashgate.
226. Wightman, A. (2002). Exotic elements in the songs of Karol Szymanowski. "Pień w twórczości Karola Szymanowskiego i jego współczesnych". *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*. Los Angeles: Polish Music Center at USC, 122 –134.
227. Writings published during Janáček's lifetime. URL: <https://www.leosjanacek.eu/en/published/>
228. Zemlinsky A. *Lyrische Symphonie : in sieben Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore (1923)* [Ноты]. Vienna: Universal Edition, URL: <http://imslp.org>
229. Zharkova, V., Ivannikov, T., Filatova, T., Zharkov, O., & Antonova, O. (2022). Choral Music by Samuel Barber: Genre and style aspects. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 67(Special Issue 1), 63–77. http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/musica/2022_SpIss1/05.pdf

ДОДАТОК. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Мамона, А. Г. (2022). «Східна мелодія» Л. Українки – М. Лисенка: специфіка відтворення орієнтальних образів. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 26. С. 56-66. https://aspekty.kh.ua/vypusk26/aspekt_26_4_mamona.pdf
2. Мамона, А. Г. (2023). Лірика Р. Тагора в композиторських інтерпретаціях: спроба порівняльного аналізу. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 33. С. 22-38. https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_2_Mamona.pdf
3. Мамона, А. Г. (2023). «Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 69. С. 40-55. https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemy_69_2_mamona.pdf

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Мамона, А. (2020). Орієнтальні зацікавлення Людвіга ван Бетховена (з історії нереалізованих проєктів). Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена): Матеріали [Тези] Міжнародної науково-творчої конференції, 17 грудня 2020 року, ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів. С. 66-67.

2. Мамона, А.(2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт». С. 164–166
3. Мамона, А. (2022). Орієнталізм у музиці М. Лисенка: на перетині знакових полів. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1 – 2 березня 2022 року : протоколи засідань. Львів. С. 36-37.
4. Мамона, А. (2023). Кароль Шимановський: паломництво у країну Сходу (пошуки сенсів в умовах воєнного часу). Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Суми : Триторія. С. 124 -127

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді
було представлено на наступних конференціях:**

1. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (22-23 жовтня 2020 року, Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського);
2. Міжнародна науково-творча конференція «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX–XX ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена). (10–12 грудня 2020 року, Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка);
3. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (15–18 січня 2021 року, м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);
4. Всеукраїнській науково-практичній конференції «Леся Українка на перехресті культур і часів», присвяченій 150-річчю Лариси Косач (18-20 березня 2021, Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;
Музей книги і друкарства України);

5. II Міжнародна конференція Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17-18 травня 2021 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

6. Міжнародний науковий симпозіум "Черкашинські читання" (10-12 грудня 2021 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського); Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (1–2 березня 2022 року, Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка);

7. III Міжнародна науково-творча конференція Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (21-22 травня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

8. XVII Молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (26-27 травня 2022 року, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової);

9. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

10. II Міжнародні Черкашинські читання «Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (18-19 листопада 2022 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

11. IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (20–21 травня 2023 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського)

12. III Міжнародні Черкашинські читання «Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (24–25 листопада 2023 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

13. V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (18-19 травня 2024 року Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).