

**КИТАЙСЬКА ТЕМА В НІМЕЦЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ СИМВОЛІЗМІ
(НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ФАКТУРИ В «ПІСНІ ПРО ЗЕМЛЮ» Г.МАЛЕРА
Й ЦИКЛУ НА ВІРШІ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО)**

Метою роботи є висвітлення символістських аспектів методу творчості Г.Малера й Б.Лятошинського – на матеріалі інструментальних партій «Пісні про землю» Малера й фортепіанної партії циклу на вірші китайських поетів Лятошинського. **Методологічною основою** роботи є інтонаційна концепція музики школи Б.Асаф'єва в Україні, у руслі якої розробляється аналітичний, стильово-порівняльний, історичний і герменевтичний методи дослідження. Спеціальна увага приділена працям Ж.Кассу, Ф.Клодона й Д.Андросової, у яких підкреслюється символістська складова композиторського підходу названих майстрів. **Наукова новизна** роботи визначена самостійністю теоретичного трактування індивідуально-стильової озброєності названих авторів, а також тим, що вперше в зазначеному ракурсі розглядаються названі твори австрійського й українського композиторів. **Висновки.** Символістські аспекти творчого методу Г.Малера й Б.Лятошинського виявляються чітко, по-перше, самим змістом звертання до китайської класичної поезії, що воскресає староевропейську манеру статично-споглядального, нормативно-естетичного осмислення світу – у його досконалості й бідваності (див. наявність і в Малера, і в Лятошинського «лейттональностей XX ст.» у вигляді опорностей *E-f/Fis*). Пентатонність стає периферійною ознакою музичного втілення китайської поезії, сполучаючись скоріше із загальним символістським-староцерковним колоритом безполутонного мелодизму. По-друге, інструментальні партії «Пісні про землю» Малера й фортепіанна партія циклу на вірші китайських поетів Лятошинського демонструють особливого роду *лінеаризацію* фактури, що категорично відстоїть від гомофонно-гармонічних конструкцій творів європейської класики Нового часу, наближаючись до лінарно-гетерофонних побудов китайської театральної інструментальності.

Ключові слова: символізм, національний стиль у музиці, китайська тема в європейському символізмі, інструментальність звучання, фортепіанна фактура.

Рижова Ольга Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Китайская тема в немецком и украинском символизме (на примере сравнения инструментальной фактуры в «песне о земле» Г.Малера и цикла на стихи китайских поэтов Б.Лятошинского)

Целью данной работы выступает освещение символистских аспектов метода творчества Г.Малера и Б.Лятошинского – на материале инструментальных партий «Песни о земле» Малера и фортепианной партии цикла на стихи китайских поэтов Лятошинского. **Методологической основой** работы является интонационная концепция музыки школы Б.Асаф'єва в Украине, в русле которой разрабатывается аналитический, стиливо-сравнительный, исторический и герменевтический методы исследования. Специальное внимание уделено трудам Ж.Кассу, Ф.Клодона и Д.Андросовой, в которых подчеркивается символистская составляющая композиторского подхода названных мастеров. **Научная новизна** работы определена самостоятельностью теоретической трактовки индивидуально-стилевой вооруженности названных авторов, а также тем, что впервые в указанном ракурсе рассматриваются названные сочинения австрийского и украинского композиторов. **Выводы.** Символистские аспекты творческого метода Г.Малера и Б.Лятошинского обнаруживаются отчетливо, во-первых, самим смыслом обращения к китайской классической поэзии, воскресающей староевропейскую манеру статически-созерцательного, нормативно-эстетического осмысления мира – в его совершенстве и бедственности (см. наличие и у Малера, и у Лятошинского наличие «лейттональностей XX в.» в виде устое *E-f/Fis*). Пентатонность становится периферийным признаком музыкального воплощения китайской поэзии, сопрягаясь скорее с общесимволистским-староцерковным колоритом безполутонного мелодизма. Во-вторых, инструментальные партии «Песни о земле» Малера и фортепианной партии цикла на стихи китайских поэтов Лятошинского демонстрируют особую роду *лінеаризацію* фактуры, категорически отстоящую от гомофонно-гармонических конструкций сочинений европейской классики Нового времени, приближаясь к лінарно-гетерофонным построениям китайской театральности.

Ключевые слова: символизм, национальный стиль в музыке, китайская тема в европейском символизме, инструментальность звучания, фортепианная фактура.

Ryzhova Olga, candidate of the art studies, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

Chinese theme in german and ukrainian symbolism (on example of the comparison of the instrumental invoice in "canto about land" of g.mahler and cycle on verses of chinese poets of b.l. jatoshinskiy)

The purpose of the article emerges the illumination an символистских aspect of the method creative activity G.Maler and B.Ljatoshinskiy - on material instrumental party "Canto about the land" of Mahler and piano parties of the cycle on verses of chinese poets of Ljatoshinskiy. The **methodology** of the work is intonation concept of the music of the school of B.Asafiev in Ukraine, in riverbed which is developed analytical, style-comparative, history and hermeneutic methods of the study. Special attention is spared works J.Cassou, F.Claudon and D.Androsova, in which is emphasized symbolism forming композиторского of the composer approach named master. **Scientific novelty** of the work is determined by independence of the theoretical interpretation individually-style position of named authors, as well as that for the first time in specified foreshortening are considered named compositions austrian and ukrainian composer. **Conclusions.** Symbolism aspects of the creative method of G.MahlerA and B. Ljatoshinskiy come to light distinctly, first, sense of the address itself to chinese classical poetry, which reproduces manner of the old Europe of statically-contemplative, normative-aesthetic comprehension of the world - in his perfection and distress status (refer to presence and beside Mahler, and beside Ljatoshinskiy presence "leit-tonality of XX cent." in the manner of abutments by *E-f/Fis*). Pentatonic becomes the peripheral sign of the music entailment to chinese poetry, sooner with general-symbolism, old-church coloring of un-semitone melodies. Secondly, instrumental parties "Canto about the land" of Mahler and piano parties of the cycle on versus chinese poets of Ljatoshinskiy demonstrate the person of the sort *лінеаризацію* invoices, categorically defending from homophone-harmonic design of the compositions european classicists New time, approaching linear-heterophonic buildings chinese of theatrical instrumentalism.

Key words: symbolism, national style in music, chinese theme in european symbolism, instrumental character of sounding, piano invoice.

Актуальність теми дослідження визначена, по-перше, зміцненим величезним успіхом Тан Дуна й Ісанга Юна в європейській композиторській творчості, планетарним інтересом до культурно-художніх подій, породжених Далеким Сходом. А, по-друге, реальністю актуалізації символістських стильових позицій у культурно-художніх проявах поставангарда (див. концепцію «неосимволізму» стосовно до мистецтва 1970-х - 2000-х років О.Маркової [9, 99-134]) і, як розвитку останнього, у сучасному пост-поставангарді.

Реабілітація символізму в художньому світі кінця ХХ століття дозволила усвідомити глибинний зв'язок творчості різних композиторів, у цьому випадку, Г.Малера й Б. Лятошинського в їх реакції на «дух часу» [3], символістське оточення яких визначило звертання обох до класичної поезії Китаю, що була надзвичайно затребуваною естетичними перевагами символістів. Відповідно, у роботах, присвячених творчості названих великих музикантів, у тому числі це праці І.Солертинського, Г.Розеншильда, І.Нестьева, І.Барсової та ін., присвячених Малеру, у книзі В.Самохвалова, у дисертації Є.Басаласвої, ін. про Лятошинського, аспект символістської виразності складової творчого методу композитора - не виділений.

Метою роботи є висвітлення символістських аспектів методу творчості Г.Малера й Б.Лятошинського – на матеріалі інструментальних партій «Пісні про землю» Малера й фортепіанної партії циклу на вірші китайських поетів Лятошинського. Методологічною основою роботи є інтонаційна концепція музики школи Б.Асафьева в Україні, у руслі якої розробляється аналітичний, стильово-порівняльний, історичний і герменевтичний методи дослідження. Спеціальна увага приділена працям Ж.Кассу, Ф.Клодона й Д.Андросової [6; 1], у яких підкреслюється символістська складова композиторського підходу названих майстрів.

Наукова новизна роботи визначена самостійністю теоретичного трактування індивідуально-стильової озброєності названих авторів, а також тим, що вперше в зазначеному ракурсі розглядаються названі твори австрійського й українського композиторів.

Основний текст. У статті Ф.Клодона про Г.Малера, розміщеної в Енциклопедії символізму, виданої під загальною редакцією Ж.Кассу, відзначається:

«...Дійсно, якщо ототожнювати символізм зі стриманістю, пом'якшеністю висловлення, увагою до співвідношень звучань і їхніх значень, то в Малера із цією естетикою немає нічого спільного. Але не все так просто. Рембо й Малларме при першому прочитанні також представляються зовсім різними поетами. ...у всіх аспектах різнобічної діяльності Малера, у різноманітних його пошуках можна відзначити об'єктивні зіткнення зі світом символізму» [6, с. 319].

Охопивши діяльність Малера-диригента й директора-адміністратора Віденської придворної опери, Клодон у пошуках безпосереднього прояву символістського образу думки звертається - до Симфонії-Кантати «Пісня про землю». У цьому творі музикознавець знаходить «багаторазове звертання до пентатоніки» і «екзотичного інструментування» [6, с. 320], що він особливо відзначає у фінальній частині «Прощання», де використовується «воістину заклиналина у своєму прозорому інструментуванні» пентатоніка, що зближує композитора з естетикою «сутнісного слова».

Китаїстика Г.Малера в «Пісні про землю» включена, насамперед, в інструментально-тембральні переваги, що презентовані, у цілому, в обхід пентатонних стереотипів заяви «китайщини» в музиці. Симфонія-Кантата написана для високих голосів солістів – тенора й сопрано (з текстами, звернених, переважно, до чоловічих персонажів), які співвідносні з колоритом *фальцетного* співу в китайській опері. Відповідно, оркестровий вступ в I частині («Застільна пісня про нещастя землі») фіксує високу теситуру звучання інструментів, з підкресленням трелі *e-fu* третьої октави, на тлі якої (як самозначимого змісту в комплексі «тоніки із секстою» основного *a-moll'*) проходить у валторни «тема землі», пронизливі звуки якої, відзначені динамікою *forte* у контексті «розрідженої» акордовості, співвідносні з китайською *сона*.

Китайський зріз у трактуванні образів позначений у суто *маскулінній* добірці персонажів, що фігурують у тексті. Тільки в № 4 «Про красу» задіяні жіночі фігури - дівчини, що збирають лотос. Однак і тут у центрі композиції виявляється енергійна моторика, що втілює музично видіння кавалькади вершників, що вторгаються в споглядальний спокій жіночої спільноти. Всі інші номери - із чоловічою присутністю, що загострює концепцію звучання тенора й сопрано солістів в аналогії з фальцетованням чоловічих голосів у китайській класичній опері цзінцзюй.

Символістський ракурс розуміння концепції твору позначається найбільш безпосередньо в образному прояві №№ 5 і 6 (п'єси «П'яниця навесні» і «Прощання»): світ «таємниці», непізнаваність істинного положення речей (див. № 5) або психологічне «подолання» цієї непізнаваності (№ 6). Інструментальний принцип мислення Малера-симфоніста ним самим усвідомлювався як успадкований від Р.Вагнера «оркестр змішаних тембрів», що в самого творця «Трістана» злагоджувалося із «мелодизованою гармонією» у фактурному розкладі.

У Малера вагнерівська оркестральність корегована відвертою експансією мелодизованих структур, аж до введення стилістичних цитат з «банальних» джерел типу вуличних пісень (див. Скерцо «у манері Калло» з I Симфонії на тему жартівної студентської пісні «Братик Мартін»). Відповідно, оркестрове рішення містить певний крен убік техніки «чистих» тембрів - не вбираючи повноти цього технологічного підходу.

Звідси - щось від «фортепіанності» оркестрової палітри Дебюссі, у якого використання «нехарактерних» тембрів, регістрів і фактурних показників (див. «гобойність» звучання флейти в «Фавні», явна пристрасть до «нехарактерного гобоя» у варіанті аглійського ріжка, педальне використання струнних тощо) «вирівнює» тембральний оркестровий ряд [див. 5, 31-36]. Показовим є бажання Малера пропонувати у фортепіанному виконанні фрагменти своїх Симфоній, у яких на першому плані розміщена мелодійна активність регістрових «етажностей» звучання.

Саме даний ефект максимально оголений в «Пісні про землю», а концентрована презентація - в № 5 «П'яниця навесні». У ньому підголоскова активність складової вертикалі наповнена, насамперед, регістровими розшаруваннями, що дає прямі аналогії до гетерофонії звучання китайського оперного інструментарію. Створюється ілюзія «розчинення вертикалі», що своєрідно ілюструє тезу тексту про благополуччя світу в момент розквітаючої весни, тим більше, якщо дивитися на нього через скло келиха, наповненого хмільним.

І якщо Ф.Клодон схильний зв'язувати символізм Малера з тенденцією «входити» у китайський музичний колорит і в пентатоніку зокрема (він указує не тільки № 3 «Про юність», де пентатоніка незаперечна, але також відносно № 4 «Про красу» і № 6 «Процання», що є очевидною натяжкою), то той же Клодон у статті про Г. Лекьо відзначає «пуантилізм» і «передбачення пентатоніки» [6, 318] як суцього символістські стилістичні показники: символістська «китайщина» - це не «живописання китайського», а опора на китайську статику вираження в подачі європейськи вирішених образів і залучення пентатонності заради «стирання дистанції часів і місця дії» у показі персонажів-символів.

Вплив К.Дебюссі на Б.Лятошинського є очевидним за його першими Прелюдями, що спеціально відмічано в роботі автора даного нарису [11], де зроблений акцент на символістських аспектах даного впливу, помітного в суцього інструментальному фортепіанному переломленні. Останнє завжди визначає пограниччя з імпресіонізмом, оскільки музичний естетизм символістського світорозуміння при родніше реалізується в співвідношенні зі словом, тобто у вокальних жанорах. Тому наявність у Лятошинського вокального циклу ор.17 за трьома віршами поетів епохи Тан - Лі Бо, Ван Вейя й Цуй Гофу – покликана апробувати тричастинське стильове тяжіння високоталановитого українського композитора.

Ідея тричастинного вокального циклу прямо співвідноситься із аналогічними циклами К.Дебюссі («Галантні свята», «Пісні Білітис»), тоді як звертання до китайських текстів ставить у безпосередній зв'язок з «Китайським ронделем» (у мелодиці якого немає ні грана пентатоніки). Як і в Дебюссі, Лятошинський зовсім не схильний створювати «фольклористську вірогідність» у поданні китайського феномена, тобто відсутня така «китайська» ладово колористична деталь як пентатоніка, об'єктивно та, що складає основу мелодійного мислення Китаю від Старожитності до наших днів.

Тричастинність вокального циклу Лятошинського має пряму аналогію до тричастинних же циклів Дебюссі (типу «Ноктюрнів», «Галантних свят», ін.). У зазначеному творі Б.Лятошинського є щось *символічно* більш значиме, чим отримана в завіт від Дебюссі тричастинна будова: це вищевідзначені жіночі міфологеми, натхненні української ментальністю - відверто *Богородичні* ознаки вигляду героїнь циклу Лятошинського, втілення яких сполучене з образом-символом Місяця як зодіакальним символом Богородиці.

Б.Лятошинський, як і К.Дебюссі, підключив складну хроматику в характеристику ладотональності твору, тим самим звертаючи увагу на асоціативну складність уявлень про Китай, помічених у творі. Але є ще одна, надзвичайно характерна для вибору українського композитора: наявність «вокальних каденцій», тобто вокального *інструменталізму* в чистому виді. Останні у вигляді розспіву на звук «А.....» займають досить скромне місце в № 1 вокального циклу – див. тт.27-29. Але такого роду розспів відкриває й завершує № 2, створюючи контури неравнооб'ємної тричастинності в даній композиції. І все-таки смислово зазначені вокалізи, що відкривають і завершують № 2, зовсім самостійні, сходять у європейській традиції до фігуративності церковної *калофонії* – згодом даний грецький термін Дж. Россіні переклав і ввів в оперні характеристики як *bel canto*, *прекрасний спів*, храмовий у своїх підставах.

Такого ж роду безсловесна вокалізація становить відмітну ознаку № 3 у циклі, де в партії голосу показана безпосередньо в завершення романсу, у тт. тт. 21-31. Але сама фігура послідовності нот вокального пасажу, побудованого у вигляді «ланцюга кварт», утворює рефрен рондоподібної композиції, оскільки дана фігура відкриває у фортепіано звучання, на неї накладається декламація вокального рядка (тт. 1-4), у такий же спосіб вибудовується «друга експозиція» тт. 6-8 (Темпо I), потім тт. 10-11.

екстове обґрунтування зазначеного вокалізу - відтворення пісні птаха. Фортепіанне проведення цих пасажів створює «передчуття-злиття» квітучої розкоші весни й пташинного світу. Так засобами музики Лятошинський від начал сполучав в № 3 втілення в єдності птахів і квітів - як канонічної теми класичного китайського живопису: «птаха-квіти» - поряд з темами «гори-води» і «речі й люди» (див.китайські назви «шен шуй», «хуа няо» «жень у»).

Весняний колорит образу тексту № 3 розкріпає «пташиний спів» у цій фінальній вокальній п'єсі циклу Б.Лятошинського, тоді як №№ 1 і 2 присвячені поезії осіннього холодання й місячного світіння – як би досвітнього в № 1 і в спогляданні «довгої-довгої» ночі в № 2. А багатство місячного саява співвідноситься з вокалізною надмірністю № 2, тоді як вокаліз в № 1 сполучається з поданням місячного ж світла, але

«відстороненого» ... грою на лютні. У цілому ці розспіви-каденції вносять особливого роду *інструментальність* співочої реалізації.

Даний здійснений композицією Лятошинського «перехід» жіночих образів (№№ 1 і 2) у пташиний (№ 3) відповідає стереотипам *національної української міфології, що сходить до праслов'янської міфології Матері-Сва (Матері-Лебедя)*. Всі три тексти циклу вибудовані від імені жінки – і така «фемінізація» викладу для епохи Тан (до речі, і для наступної класичної епохи Сун) не випадковий: соціальний статус жінки в ці епохи класичної монархії був незрівнянно вище, ніж в епохи демократизації від XVIII до XIX вв. (до речі, і в Європі теж).

Паралеллю об'ємному живопису Європи є музична функціональна гармонія, що була «зламана» К.Дебюссі (див. концепцію Р.Рети [10]) і О.Скрябіним, техніка-образ яких явно надихали Б.Лятошинського. Фактура вокальних п'єс Лятошинського є відверто гетерофонною за своєю природою, містить співвідношення, як і в Дебюссі, у Скрябіна паралелізму і бурдонні контрастно-поліфонічні накладення. Квінтова вертикаль в № 1 відкриває звучання циклу (див. т.1) - а паралелі кварт насичують фортепіанні послідовності вступу (тт. 1-2) - порівн. з «ланцюгом кварт» у рефрені № 3 і завершальному вокалізі.

Вихідна фраза вокального рядка (тт. 2-3) вибудована за звуками чорних клавіш, тобто заявлена пентатоніка, що у самого Дебюссі в «Китайському ронделі» ніяк не показана, але є присутньою у французького автора, як відзначалося вище, у Прелюдії № 8, що має підзаголовок «Дівчина з волоссями кольору льна». Тут Лятошинський явно скористався досвідом Г.Малера в його «Пісні про землю», також на вірші танських поетів, у тому числі Лі Бо й Ван Вея, де елементи символістсько-імпресіоністського втілення дані в № 3 «Про юність» і сполучені з пентатонною мелодикою. Так фольклористський натуралізм у німецькій школі своєрідно коректує знайдені у французькому музичному запасі засоби втілення «вражень» і «таємниці Марення» (якщо сформулювати образне зосередження імпресіонізму й символізму від етимології й асоціативного ряду цих слів-термінів).

Ці «оглядки» на німецький досвід, зокрема, на протосимволістські складові засоби Р.Вагнера, також органічні для Б.Лятошинського й, як бачимо, досить відверто заявлені буквально в перших же тактах вокального циклу, написаного, у цілому, «за Дебюссі». І такого роду компіляція становить вихід на відкриття *оригінального погляду* на імпресіонізм-символізм українського автора, тому що для України в цілому (і про цьому спеціально сказано в роботі автора даного нариску [11]) близькість до німецьких джерел більш виражена, чим у родинному за багатьма іншими параметрами російському мистецтві.

І в цій солідаризації з Малером Лятошинський проявляє додаткову «поправку на Вагнера»: друга фраза (тт. 5-6) і наступні утворюють «викривлення лінії» пентатонного контуру. До речі, обидві фрази йдуть по опорним точкам фігури Хреста: $fis^1 - fis^2 - cis^2 - fis^2, f^2 - e^2 - a^2 - d^2$, що симптоматично для символізму, який уникає мовного ества інтонування «хвильовими» контурами. Повернення до пентатонної «чистоти» інтонування відновлюється в тт. 10-11, зберігається в цій якості в серединній побудові тт. 14-18. Знову «спотворювані» хроматичними «детонаціями» побудови виявляються в тт. 19-21, але тріумфують у тт. 22-23. А у тт. 24-26 представлено пряме цитування пентатонного ходу в підтримці його «малим вокалізмом». А завершення - «зламування» пентатонності в тт. 28-31, тоді як пентатонний - «знаковий» - хід по чорних клавішах виявляється завершальною для першої п'єси побудовою.

№ 1 циклу складений за віршами Цуя Гофу, назва позначена як ретро-зміст *стилізації* поетичних попередників: «Стародавнє». Виклад іде від першої особи, від ліричного героя в жіночому обличчі, представлений монолог *милування-захоплення* красою осінньої прохолоди й *знякковілості* перед блиском місячного світла. Вертикаль фортепіанної фактури майже суцільно складається із квартових паралелей - на тлі бурдонного звучання переважно квінтових педалей.

Сукупно будова висотностей указує на ту «тональну серійність», орієнтовану на трьохчотирихзвучну серію квартово-квінтових зчеплень, які стали орієнтиром музики імпресіоністів-символістів. Розкиданість мелодійного контуру тут солідарна з увлеченням про «китайський інструменталізм співу». Але вибудованість цього «східного екзотизму» у системі європейської музичної сфери привносить той показовий колорит, що йде від «хрестного» зачину вокальної партії: схована поліфонія, тобто співвіднесеність із *церковною абстракцією* мелодизму, що йде від мовної «душевної» експресії – і тим інтонаційно-фактурно Лятошинський наближає звучання до «рондельності», тобто колориту зв'язку з духовним жанром, не позначаючи його спеціально в назві.

Тональний центр – *Fis*, дієзна насиченість якого асоціює з блискучим сяйвом чистих тонів «ранньої осені». Не забуваємо, що символіка *Fis* визначена хроматизованою версією значеннєвості цієї тональності спрямованістю до *F*, що має стійке навантаження *пасторальності-матеріалізованості* в естетиці барокко/класицизму й романтизму.

Другий номер циклу – на вірші великого Лі Бо, поета-лицаря, відзначеного найменуванням *сянь*, що вказує на визнання його Обраності. У цій вокальній п'єсі, назва якої визначено місцем дії «У яшмових східців», є, також як і в № 1, ланцюг квартових паралелізмів - у вигляді «стрічки» хроматизованих послідовностей у тт. 2-6, що відповідають опису «східців з яшми», тобто гарно вибудованого порога будинку в першому рядку тексту. Так підкреслена співвіднесеність опису «чисто вимитих золотих східців» на початку п'єси № 1 - з милуванням «східцями з яшми» у Лі Бо, які є не тільки тими що вводять у будинок,

але й в «іній осінній», і в повноту «далекого осіннього місяця», що в контексті жіночого вигляду ліричного героя становить смуток про настання «холоду далекої осені» життєвого шляху.

І східці «принадності осіннього зів'янення» підкреслені фактурними пластами, що охоплюють кожний наступний рядок. Як відзначалося вище, «східці з яшми» з «інеєм осіннім» у музиці йдуть у показі квартових паралельностей у фортепіано тт. 2-6. Другий рядок - «мокре мереживо панчохи», бажання відгородитися «кришталевою фіранкою» від суму осіннього холоду, - мелодійні мотиви чергуються у фортепіано й голосу, тільки в інструмента мелодизм містить прикрашаючі ходи, форшлаги (тт. 7-11), що переходять у біритмічні сплетіння на педалі (тт. 12-14). А підсумковим образом виявляється - «ясне світло дальнього осіннього місяця», що відзначено «іскорками» мелодійних стакатто-ходів фортепіано в реєстрі челести (тт. 15-18).

Тональний центр викладу – *B*, а наявність мінорної терції *des* у завершальному щодо каденцій обороті сполучено з показом *ges*, що дає ефект цілотонного наближення «двічі мажору». Тональність *B* – в ієрархії Піфагора [4, 239] – відносить до «нематеріальних сутностей» втілень «небесних Сил». Зважаючи на все, ця музична символіка «покриває» словесно-предметні асоціації тексту світлом Осіяності.

Третя вокальна п'єса циклу, втілена назвою «Потік, де співає птах», позначена опорою на вірші Ван Вея, що співвідноситься славою із *сянем* Лі Бо. Вище відзначене зосередження віршів поета на жанровій типології «хуа няо» («птахи-квіти») – сам монолог даний як би від птаха, що самотньо живе в горах. Це місце дії – гори, згадування й у назві *потоку, вод* (див.образ «шэн шуй», «води й гори»), з'єднує із символікою світу. Нагадуємо, що гірська твердінь і водна стихія суть животворящі джерела світоулаштування не тільки у філософії Китаю, але й у біблійних заповідях Європи – вихідний акт Божественного творення є виділення з первинного хаосу тверді й вод.

Лятошинський, поставивши п'єсу за віршами Ван Вея на третє, завершальне місце в циклі, тим самим порушуючи хронологію природного проходження осінь – зима й пропонуючи текст про *весну*, використовував художню логіку, одного раз відпрацьовану в «Пісні про землю» Г.Малера. У цьому вокальному циклі австрійського композитора № 1 узагальнюючий («Застільна пісня про нещастя землі»), № 2 - «осінній портрет» («Самотній восени»), а потім №№ 3-5 присвячені весні («Про юність», «Про Красу», «П'яниця навесні»; правда, що завершує № 6 - «зимовий шлях» («Прощання»). Однак у наявності не хронологія зміни пір року, але акцентуація етапів життєвого шляху, природи й людини, поза прямою аналогією з послідовністю річного порядку - і цей же принцип у Лятошинського: «осінні заморозки» № 1 («Стародавнє»), осіння вогкість № 2 («У яшмових східців») – і весняний порив в № 3 («Потік, де співає птах»).

Але в Лятошинського є те, що начисто відсутнє у Малера: у тексті його циклу в усіх номерах фігурує поетичний символ місяця як одного із найбільш стійких образів-констант поетичного бачення природи. Помітимо, досконалість небесного нічного світили й захоплює – і лякає спостерігаючих його. За текстом вокальний цикл Лятошинського – являє собою «ноктюрни» (порівн. із цією же назвою симфонічний цикл у Дебюссі). Як це узагальнене у О.Маркової [8, 170], «Ноктюрни» Дебюссі – це деякі ідеальності символістських «предметних невловимостей» («Хмарки», «Свята», «Сирени»).

У віршах, обраних Лятошинським, ясність місяця демонстративна й постійна в нічних-сутінкових митях, як і в навколишніх предметах. І якщо в перших двох номерах («Стародавнє», «У яшмових східців») провідним виявляється мотив «жень у» («люди й речі») в особі споглядаючої красу й холод-вогкість осені героїні, то в третій вокальній п'єсі – сукупність птахів-квітів і гір-потоку (« хуа-няо», «шен шуй»): фінальна п'єса явно *компенсує* «диханням весняної природи» (в особі «птаха, що самотньо живе в горах») осінню рефлексію самотньо сумуючої жінки.

Як відзначено вище, квартові послідовності «гронами» по вертикалі представлені в №№ 1 і 2, утворюють мотив-рефрен третьої п'єси, завершуючись вокалізом на цій квартовій тематичній фігурі. Оскільки даний тематичний елемент концентрований у музиці до першої й у завершення другої строфи, то зазначений квартовий пасаж, за законами вокальної риторики, покликаний втілити «пашину гру», а вокальне відтворення його становить вищу точку втілення *захвату красою природи*.

Будова № 3 циклу представляє, не менш № 2 на вірші Лі Бо, концепцію «міні-поєми», оскільки двострофна композиція тексту дана в музичному переломленні репрізною двочастинністю, де перший розділ (тт. 1-11) відзначений опірністю квінтового ряду у вертикалі *E-h-fis-cis¹-gis¹*. У цілому тонально здійснюється співвіднесеність устоїв фінальної п'єси з висотностями № 2. Що стосується висотних контактів з № 1 (опірність *Fis*), то цього роду опірність показана також в № 3 за допомогою секундового зіставлення вихідного квінтакорда від *E* с аналогічною структурою від *Fis* (у т. 6, аналогічно в репрізі т.20). У результаті мелодично опорно у фінальній п'єсі показані основні утої двох попередніх вокальних п'єс циклу, створюючи інтервально-висотний синтез у завершальному номері.

XX століття внесло в тональну символіку додаткові відтінки: наскрізним для минулого сторіччя мотивом став обіграваний в тональних устоях цілого мотив e-f-e як образ «нещастя землі», порівн. із середньовічною символікою *miseria-fames-miseria*, «убогість-голод-убогість» - як духовне збідніння душі, що матеріалізовано трактується в «Гармонії світу» П.Хіндемита [7, 198-199]. Показовим є «влучення» Г.Малера в символічну висотну діаду e-f у першому ж номері «Пісні про землю» з назвою якого («Застільна

пісня про нещастя землі») сполучене використання дисонантно звучної тоніки від *a* у вигляді *тоніки із секстою* (див.про це вище).

Таким чином, виділення Лятошинським устоїв *E-Fis* у своєму циклі «вписує» твір в «лейттональні» тяжіння музики ХХ століття, підсилюючи в той же час *символічне* навантаження змісту музики композиції.

Висновки. Символістські аспекти творчого методу Г.Малера й Б.Лятошинського виявляються чітко, по-перше, самим змістом звертання до китайської класичної поезії, що воскресяє староєвропейську манеру статично-споглядального, нормативно-естетичного осмислення світу – у його досконалості й бідунаності (див. наявність і в Малера, і в Лятошинського «лейттональностей ХХ ст.» у вигляді опорностей *E-f/Fis*). Пентатонність стає периферійною ознакою музичного втілення китайської поезії, сполучаючись скоріше із загальним символістським-староцерковним колоритом безполутонного мелодизму. По-друге, інструментальні партії «Пісні про землю» Малера й фортепианна партія циклу на вірші китайських поетів Лятошинського демонструють особливого роду *лінеаризацію* фактури, що категорично відстоїть від гомофонно-гармонічних конструкцій творів європейської класики Нового часу, наближаючись до лінеарно-гетерофонних побудов китайської театральної інструментальності.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. - 379 с.
3. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
4. Гудман Ф. Магические символы. – Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
5. Дебюсси и музыка ХХ века. Сб.статей, ред. Т.Цытович. Ленинград, Музыка, 1983. 248 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Москва: Республика,1999. 412 с.
- Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт.послел. В.М. Толмачев; пер.с фр. Москва, Республика,1999. 412 с., илл.
7. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
- 8.Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
10. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград, Сов.композитор, 1967. 67 с.
11. Рижова О.О. Украинский символизм та фортепианна спадщина Б. Лятошинського. Автореф.канд.дис. – Одеса 2006. – 18 с.

Reference

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Asafiev B. (1963) Musical form as process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian]. Asafiev B. (1974) Music form as process. Books first and sekond. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy... see "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian]
4. Gudman F. (1995) Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian]
5. Debussi and music XX century (1983). Symposium, editor T.Cytovich. Leningrad, Muzyka [in Russian]
6. Cassou J. (1999) Encyclopedia of symbolism. Painting, graphics and sculpture. The Literature. Music. /Brunel P. Claudon F., Pillement G., Pichard L. Scientific editor and author of the epilogue V.Tolmachev. transl.at.with french. Moscow, Respublika [in Russian]
7. Levaja T., Leontjeva O. (1974) Paul Hindemith. Moscow, Muzyka [in Russian]
8. Markova E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian].
9. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
10. Retie R. (1967) Tonality in contemporary music. Leningrad, Sov.kompozitor [in Russian]
11. Ryzhova O. (2006) Ukrainian symbolism and piano legaci of B. Ljatoshynskiy. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukraine]

Стаття надійшла до редакції 16.12.2018 р.