

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С.МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Лінь Юлін

УДК 782.032.087(31:4)"16/18"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СХІДНІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ
XVII –XIX СТОЛІТЬ:
ІСТОРИЧНИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне 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

_____ Лінь Юлін

Науковий керівник: Енська Олена Юріївна, кандидатка
мистецтвознавства, доцентка.

Суми – 2025

АНОТАЦІЯ

Лінь Юлін. Східні образи в європейській театральній музиці XVII –XIX століть: історичний і жанрово-стильовий аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2025.

Проблема культурної інтеграції Сходу і Заходу давно привертає до себе увагу дослідників. Не зважаючи на достатню кількість наукових праць, присвячених питанням розвитку східного мистецтва, обрана тема і на сьогодні не втратила своєї актуальності. Цьому сприяє все більше поширення зв'язків між східними і західними країнами, зростання соціальних та комунікаційних потреб, що характеризують наш час, необхідність взаємозбагачення різних сфер знань, включаючи мистецтво.

Останнім часом значне місце у науковому просторі України посідає музичне мистецтво далекосхідних країн, зокрема Китаю та Японії. На початку XXI століття з'явилася велика кількість досліджень китайських науковців, присвячених музиці Китаю. Значна увага приділяється аналізу національних традицій та їх розвитку у китайській професійній музиці. Важливе місце у музикознавстві займає проблема впливу європейських музичних шкіл на музично-жанрову систему і стилістику сучасної китайської музики. Проте малодослідженим залишаються інші східні культури – японська, індійська, арабська, які мали неабиякий вплив на розвиток музичного мистецтва Європи.

Якщо в сучасних дослідженнях пріоритетним напрямком є вивчення впливу європейської системи на розвиток східної музичної культури, зокрема китайської, то питання зворотного зв'язку залишається поза ґрунтовних досліджень. Це стосується також індійської культури і культури мусульманського Сходу. Тому в рамках культурного діалогу «Схід – Захід», який останнім часом набув інтенсивності, не менш важливим і актуальним є

дослідження інтеграції східних мистецьких традицій в європейську музику, зокрема жанр опери.

Мета дисертаційної роботи є: *дослідження в історичній ретроспективі процесу втілення орієнтальної тематики в музично-сценічних творах європейських композиторів останньої третини XVII – XIX століть.*

В **першому розділі** пропонується історичний огляд поступового формування образу Сходу в європейському мистецтві. Розглядається процес інтеграції східних культурних і мистецьких традицій в оперне мистецтво Західної Європи протягом XVII – XX століть. На підставі зібраного музичного матеріалу та його аналізу розроблено періодизацію цього процесу, охарактеризовано кожний з періодів.

I період – *остання третина XVII століття.* Відзначено, що спочатку східний елемент був присутнім в музично-театральних жанрах на рівні сюжету і сценічного оформлення спектаклів. Поступово йшли пошуки музичного втілення східних образів. Кульмінаційними точками цього процесу стали комедія-балет «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Люлі і Мольєра, опера «Королева фей» Г. Перселла.

II період – *XVIII століття; виділено два етапи: 1. Від початку століття до середини 60-х років. 2. Остання третина XVIII століття.*

Перший етап. Загальний інтерес до східних культур в цей час розвивається по кільком векторам. Від початку століття пріоритетним був вектор, який визначався історичними сюжетами – з'явилася велика кількість опер на теми завоювання Александром Македонським східних земель, а також про перського царя Сироя. Ключову роль в цьому відіграв П. Метастазіо, який написав вдалі лібрето. Написані на його лібрето опери утворили індійське, перське, китайське, вірменське відгалуження.

Інший вектор, пов'язаний із казковим, «райським» Китаєм Г. Персела, на деякий час відійшов на другий план, але не зник. Починаючи з двадцятих років XVIII століття, в межах стилю рококо, Європа, особливо Франція, стала захоплюватися китайським мистецтвом, і вже у середині 1720-х років міцно

встановилася мода на все китайське – так виник стиль «шинуазрі». На оперних сценах з'явилися опери на лібрето П. Метастазіо «Китайський герой» та на інші сюжети. Кульмінацією китайського вектору стала опера К. Глюка «Китаянки» (1754).

Другий етап. Відзначено, що в останню третину XVIII століття в музичному мистецтві відбулися стильові зміни (остаточне затвердження класицизму), почала оновлюватися жанрова система, реформуватися опера. Європа, особливо Австрія, захопилася турецькою культурою. В операх почали з'являтися турецькі персонажі. Авторами опер були А. Гретрі, А. Фурнієр, В. Моцарт.

III період – XIX століття. *Перший етап – перша половина XIX століття. Другий етап – від 50-х до 90-х років століття.*

Перший етап. Підкреслено, що в цей період продовжує поширюватися інтерес до культури ісламського Сходу. До східних сюжетів звертаються К. М. Вебер, Л. Шпор, Дж. Россіні, В. Белліні, Ч. Хорн, Д. Обер та інші.

Другий етап. Зазначено, що зміни в соціально-політичному житті європейських країн викликали перегляд естетичних позицій щодо національних культур і їх традицій. Це викликало нову, потужну хвилю інтересу митців до східних країн і зміни у сприйнятті їх культурних традицій. Активно розвиваються арабська, індійська лінії орієнталізму, зароджується японська лінія. Творчі зусилля композиторів тепер направлені на створення більш достовірних картин Сходу. Серед композиторів відзначено Ф. Давида, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне, Л. Деліба, К. Сен-Санса, у творчості яких було знайдено нові музичні засоби відтворення образу Сходу.

IV період – кінець XIX – перша чверть XX століття. Цей період позначений кризою в європейському суспільстві і як наслідок новим сприйняттям і розумінням східної культури, заглибленим вивченням її філософських вчень. Увага композиторів концентрується на Індії, Китаї, Японії. Відмінною рисою стає намагання композиторів передати не зовнішню яскраву, ідеалізовану картинку, як це було у перші періоди, а дух країни через

розуміння її філософії життя. У розвитку інтеграції східної культурної традиції в європейську музику відзначено роль М. Равеля, А. Русселя, Дж. Пучіні, а також Г. Малера і А. Веберна.

V період – з середини ХХ століття. Відзначено новий, філософський підхід у розумінні культурних і мистецьких традицій Китаю, Індії, Японії в творчості О. Мессіана, П. Булеза, американця Дж. Кейджа.

Другий розділ дисертації присвячений характеристиці філософсько-естетичної думки і музичних традицій Китаю, Індії і Арабського Сходу. Відзначено вплив філософсько-релігійних концепцій на музичне мистецтво. В китайській культурній традиції підкреслено особливе значення даоської концепції світобудови, двоєдиної природи Космосу, що відображена у відомій монаді «Інь-Ян». Зазначено важливість символіки, яка поєднує філософію і мистецтво. Визначені основні типові риси китайської музики.

Зазначено, що на індійське музичне мистецтво вплинули ведизм, його продовження індуїзм, а також буддизм. Філософсько-релігійні погляди на Всесвіт, закони буття зафіксовані у священних писаннях та старовинному епосі (Веди, Упанішади, Махабхарата). Остання буде джерелом сюжетів для європейських опер ХІХ–ХХ століть.

Музика Індії має свою специфіку. Вона спирається на складну систему раг, використовує мікрохроматику (октава ділиться на 22 нерівних інтервали – шруті), одноголосна. Важливою складовою індійської мистецької традиції є танець.

Музичні традиції мусульманського Сходу протягом тривалого часу знаходилися у процесі взаємодії з іншими культурами. Особливо це сказалося на інструментарії. Багато з цих інструментів перейшло до європейців. Для близькосхідної музики характерні: одноголосся, імпровізаційність, орнаментальність мелодії, складний ритмічний рисунок, мікрохроматика у $\frac{1}{4}$ тона, яка, на відміну від індійської, виконує тільки функцію орнаментальної мелізматики. Ладова система, на кшталт індійської, спирається на систему макам.

Своєрідною є мечетна музика – молитовна практика, яка складається з чотирьох умовних частин (заклик до загальної молитви, читання Корану, читання текстів про життєдіяльність пророка, виконання гімнів на честь Аллаха).

Унікальним явищем турецької культури стала яничарська музика і яничарський оркестр. Ця традиція розповсюдилась по всьому континенту.

В **третьому розділі** проаналізовано комедію-балет «Міщанин-шляхтич» Ж. Б. Люлі і Мольєра. Відзначено, що композитор створив яскраву партитуру в барочному стилі, вдало вписавши в неї турецьких персонажів. Аналіз партитури показав, що музична мова європейських і турецьких персонажів створені майже в одному стилі, з рясним використанням орнаментики. Проте знаменита сцена Турецької церемонії – сцена-фарс – стала прикладом відтворення східної традиції через *жанр яничарського маршу* і використання в ньому «*яничарських*» *інструментів* (тарілки, дзвіночки, малий та великий барабан).

Проаналізовано оперу Г. Перселла «Королева фей», яка започаткувала китайський вектор. Шекспірівський сюжет не має жодного натяку на наявність східного елементу, проте у фінал опери уведено грандіозну сцену у китайському стилі, в якій співають арії і танцюють китаєць і китаянка. Музична стилістика сцени витримана в суто барочних тонах. Східний колорит утворює сценічне оформлення спектаклю, яке докладно прописане в розгорнутих ремарках оперної партитури. Звертає на себе увагу і використана на сцені китайська символіка.

Розглянуто твори другого періоду (XVIII ст.): «Сирой, цар Перський» Г. Ф. Генделя і «Сирой, цар Перський» Й. Хассе, а також «Александр в Індії» Л. Вінчі і «Александр в Індії» Й. Хассе. Порівняльний аналіз опер на однакові лібрето дає підстави казати про їх єдиний барочний стиль, по-перше, по-друге, відсутність стилістичного розмежування європейських і східних персонажів.

В проаналізованій опері «Китаянки» К. Глюка визначені точки дотику зі східною культурою (використання орнаментики і мелізматики у вокальних

партіях, застосування металевих ударних інструментів). Але головне навантаження по створенню образу Сходу виконували декорації і костюми, бутафорія.

Відзначено, що значним кроком у розвитку засобів втілення східних образів стала опера «Викрадення із сералю» В. Моцарта. Для характеристики турецьких персонажів Моцарт використав музичну цитату (в хорі яничар), інструменти «яничарського» оркестру, формоутворювальні і музично-стилістичні прийоми.

Четвертий розділ присвячений третьому періоду – епосі романтизму. Проаналізовано ряд опер різних композиторів. Аналіз опер К. М. Вебера «Абу Гассан» і «Оберон» показав, що для характеристики східних персонажів композитор застосував хроматику, тембри кларнету і флейти, жанр яничарського маршу, прийоми тембрового, фактурного та ладо-гармонічного варіювання, що є характерним для східної традиційної музики.

Відзначено, що Дж. Россіні в опері «Італійка в Алжирі» використовує в якості музичної характеристики жанр яничарського маршу і «яничарський комплект» музичних інструментів, продовжуючи традицію Моцарта.

Значний вклад в розвиток музичного діалогу Сходу і Заходу зробив Д. Обер, який створив п'ять опер на східну тему. В опері «Бог і Баядера» образ *індійської* танцівниці композитор характеризує засобами хореографії і оркестровими тембрами дерев'яних духових і ударних інструментів, а також через жанр. Важливим є використання в мелодичній лінії великої кількості допоміжних звуків, що асоціюється з *індійською* манерою співу. В опері «Бронзовий кінь» Д. Обер спробував зробити *китайську* стилізацію, створивши музично-звукову картину «Дзвоники пагоди», де хор використовується як засіб виразності.

Середина XIX століття відзначена як початок нової хвилі зацікавленістю сходом і народженням музичного орієнталізму в творчості Ф. Давида. В опері «Лалла-Рук» композитор показує середньоазійський та *індійський* схід, використовуючи темброву характеристику персонажів (дерев'яні духові –

флейти, гобої), дрібну мелізматичну в швидких пасажах, хроматизми і звеличені секунди, тембри баскського тамбурина і трикутника. Важливу функцію у відтворенні східних картин відіграють танцювальні сцени.

Ж. Бізе в опері «Шукачі перлин» для відтворення культурних і музичних традицій Індії застосовує жанри ритуального танцю і молитви. Щоб додати музиці національного колориту, композитор використовує східний інструментарій або імітацію його звучання, ладогармонічні і мелодичні прийоми. В опері «Джаміле», яка продовжує арабську лінію, композитор до вказаних вище виразних засобів додає прийоми наскрізного розвитку тем і варіювання (принципи арабського макаму), а також метод жанрової характеристики головної героїні (в якості сольного номера уведено *газеллу* – арабський поетичний жанр).

Констатовано особливу роль К. Сен-Санса в розвитку східної музичної лексики. Відзначено започаткування японської лінії в оперному мистецтві Європи (опера «Жовта принцеса»). Новаторством композитора стало введення в партитуру японського транслітерованого тексту. Японський стиль створено за допомогою ладової системи, принципу орнаментування вокальних партій, національних тембрових барв (дзвіночки, гонг). В опері «Самсон і Даліла» найяскравішими щодо східного характеру музики є балетні сцени. Особливо виділяється «Вакханалія» з третього акту: зерно теми, його подальший розвиток відтворює традицію арабського макаму. Важливим для створення східного колориту є використання композитором східних ладів і нових тембрових барв (англійський ріжок, гlockenspiel, кротали, кастаньєти, там-там).

Зазначено, що для створення більш повної картини східного світу важливими залишаються драма (сюжетні колізії, в яких розкриваються національні загальнокультурні традиції), а також сценографія. Разом з музикою у своїй триєдності вони утворюють систему засобів відтворення картин сходу.

Ключові слова: західноєвропейська опера XVII–XIX століть, музичні традиції Китаю, культурні традиції Індії, музичні традиції арабського сходу, музичний діалог «Схід–Захід», засоби музичної виразності, орієнталізм, Ж.-Б. Люлі, Г. Перселл, Г. А. Гендель, Й. Хассе, Ж.-Ф. Рамо, К. Глюк, В. Моцарт, К. М. Вебер, Дж. Россіні, Д. Обер, Ф. Давид, Ш. Гуно, Ж. Бізе, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Л. Деліб.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у фахових виданнях України:

1. Лінь Юлін. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 1 (4). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 65–69.

DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

2. Лінь Юлін. Система засобів втілення орієнтальності у європейській опері XVIII століття (на прикладі опери «Китаянки» К. В. Глюка). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. стат. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 285–299.

DOI <https://doi.org/10.33287/222421>

3. Лінь Юлін. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 2 (05). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 54–58.

DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.11>

ABSTRACT

Lin Youling. Oriental images in European theatrical music of the 17th–19th centuries: historical and genre-stylistic aspects.

Qualifying research paper with manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in knowledge 02 - Culture and art, in the specialty 025 Musical art. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, 2024.

The problem of cultural integration of the East and the West attracted the attention of researchers for a long time. Despite the sufficient number of scholarly works devoted to the development of oriental art, the chosen topic has not lost its relevance today. This is facilitated by the increasingly widespread ties between Eastern and Western countries, the growth of social and communication needs that characterize our time, the need for mutual enrichment of various fields of knowledge, including art.

Recently, the musical art of the Far Eastern countries, in particular China and Japan, has taken a significant place in the scientific space of Ukraine. At the beginning of the 21st century, a large number of studies by Chinese scholars about the music of China appeared. Considerable attention is paid to the analysis of national traditions and their development in Chinese professional music. An important place in musicology is occupied by the problem of the influence of European music schools on the musical genre system and stylistics of modern Chinese music. However, other Eastern cultures – Japanese, Indian, Arabic, which had a significant impact on the development of European musical art – remain understudied.

While contemporary research prioritizes the study of the European system influence on the development of Eastern musical culture, in particular Chinese, the problem of reverse connection remains beyond thorough research. This also applies to Indian culture and the culture of the Muslim East. Therefore, within the framework of the “East – West” cultural dialogue which has recently gained

intensity, it is equally important and relevant to study the integration of Eastern artistic traditions into European music, in particular the genre of opera.

The purpose of the dissertation is: to study in historical retrospect the process of embodying oriental themes in the musical and stage works by European composers of the last third of the 17th – 19th centuries.

The first chapter offers a historical overview of the gradual formation of the image of the East in European art. The integration process of Eastern cultural and artistic traditions into the opera art of Western Europe during the 17th – 20th centuries is considered. Based on the collected musical material and its analysis, the periodization of this process is developed, each of the periods is characterized.

The first period is the last third of the 17th century. It is noted that initially the oriental element was present in musical and theatrical genres at the level of the plot and stage design of performances. Gradually, the musical embodiment of oriental images was searched. The culminating points of this process were the comedy-ballet “The Bourgeois Nobleman” by J.-B. Lully and Moliere, and the opera “The Fairy Queen” by G. Purcell.

The second period is the 18th century; two stages are distinguished: 1. From the beginning of the century to the mid-1860s. 2. The last third of the 18th century.

The first stage. The general interest in oriental cultures was developing along several vectors at this time. From the beginning of the century, the priority was given to a vector determined by historical themes - a large number of operas appeared on the themes of Alexander the Great's conquest of the eastern lands, as well as about the Persian king Syroes. The key role in this was played by P. Metastasio, who wrote successful librettos. Operas written to his libretto formed the Indian, Persian, Chinese, Armenian branches.

Another vector, associated with Purcell's fabulous, "paradise" China, receded into the background for some time, but did not disappear. Starting from the twenties of the 17th century, within the Rococo style, Europe, especially France, began to admire Chinese art, and already in the mid-1720s the fashion for everything Chinese was firmly established - this is how the "chinoiserie" style arose. Operas to the

libretto of P. Metastasio "The Chinese Hero" and on other plots appeared on the opera stages. The culmination of the Chinese vector was K. Gluck's opera "The Chinese Women" (1754).

The second stage. It is noted that in the last third of the 18th century, stylistic changes took place in musical art (the final approval of classicism), the genre system began to be renewed, and opera was reformed. Europe, especially Austria, became fascinated with Turkish culture. Turkish characters began to appear in operas. The authors of the operas were A. Gretry, A. Fournier, and W. Mozart.

III period – the 19th century. The first stage – the first half of the 19th century. The second stage – from the 1850s to the 1890s.

First stage. It is emphasized that during this period, interest in the culture of the Islamic East continues to spread. K. M. Weber, L. Spohr, G. Rossini, V. Bellini, C. Horn, D. Ober, and others turn to oriental subjects.

The second stage. It is noted that changes in the socio-political life of European countries have caused a revision of aesthetic positions regarding national cultures and their traditions. This caused a new, powerful wave of interest among artists in Eastern countries and changes in the perception of their cultural traditions. The Arab and Indian lines of Orientalism were actively developing, and the Japanese line was emerging. The creative efforts of composers were now aimed at creating more authentic pictures of the East. Among the composers noted are F. David, Ch. Gounod, J. Bizet, J. Massenet, L. Delibes, and C. Saint-Saëns, in whose works new musical means of reproducing the image of the East were found.

IV period - the end of the 19th - the first quarter of the 20th century. This period was marked by a crisis in European society and, as a consequence, a new perception and understanding of Eastern culture, an in-depth study of its philosophical teachings. The attention of composers was focused on India, China, and Japan. A distinctive feature was the composers' attempt to convey not an external bright, idealized picture, as was in the case of the first periods, but the spirit of the country through an understanding of its philosophy of life. In the development

of the integration of Eastern cultural traditions into European music, the role of M. Ravel, A. Roussel, G. Puccini, as well as G. Mahler and A. Webern was noted.

The fifth period - from the middle of the 20th century. A new, philosophical approach to understanding the cultural and artistic traditions of China, India, and Japan was noted in the works of O. Messiaen, P. Boulez, and the American J. Cage.

The second chapter of the dissertation is devoted to the characteristics of philosophical and aesthetic thought and musical traditions of China, India and the Arabian East. The influence of philosophical and religious concepts on musical art is noted. In the Chinese cultural tradition, the special importance of the Taoist concept of the universe, the dual nature of the Cosmos, which is reflected in the famous monad "Yin-Yang", is emphasized. The importance of symbolism that combines philosophy and art is noted. The main typical features of Chinese music are determined.

It is noted that Indian musical art was influenced by Vedism, its continuation Hinduism, as well as Buddhism. Philosophical and religious views on the Universe, the laws of being are recorded in the sacred scriptures and the ancient epic (Vedas, Upanishads, Mahabharata). The latter will be a source of plots for European operas of the 19th–20th centuries.

The music of India has its own specificity. It is based on a complex system of ragas, uses microchromatics (the octave is divided into 22 unequal intervals - shruti), and is monophonic. An important component of the Indian artistic tradition is dance.

The musical traditions of the Muslim East were in the process of interaction with other cultures for a long time. This especially affected the instruments. Many of these instruments passed to the Europeans. Middle Eastern music is characterized by: monophonic, improvisational, ornamental melody, complex rhythmic pattern, microchromatics in 1/4 tone, which, unlike Indian, performs only the function of ornamental melismatics. The tuning system, like the Indian one, is based on the maqam system.

Mosque music is peculiar - a prayer practice that consists of four conventional parts (a call to general prayer, reading the Quran, reading texts about the life of the prophet, performing hymns in honor of Allah).

Janissary music and the Janissary orchestra became a unique phenomenon of Turkish culture. This tradition spread throughout the continent.

The third chapter analyzes the comedy-ballet "The Bourgeois Nobleman" by J. B. Lully and Moliere. It is noted that the composer created a bright score in the Baroque style, successfully inserting Turkish characters into it. Analysis of the score showed that the musical language of the European and Turkish characters is created in almost the same style, with abundant use of ornamentation. However, the famous scene of the Turkish Ceremony - a farce scene - became an example of the reproduction of the Eastern tradition through the genre of the Janissary march and the use of "Janissary" instruments in it (cymbals, bells, a large drum).

The opera "The Fairy Queen" by G. Purcell, which initiated the Chinese vector, is analyzed. Shakespeare's plot does not have any hint of the presence of an Eastern element, but the finale of the opera introduces a grand scene in the Chinese style, in which a Chinese man and woman sing arias and dance. The musical style of the scene is maintained in purely baroque tones. The oriental flavor forms the stage design of the performance, which is pictured in the detailed remarks of the opera score. The Chinese symbolism used on the stage also calls an attention.

The works of the second period (18th century) are considered: " Siroe, Re di Persia" by G. F. Handel and " Siroe, Re di Persia " by J. Hasse, as well as "Alexander in India" by L. Vinci and "Alexander in India" by J. Hasse. The comparative analysis of the operas with identical librettos gives grounds to speak about their single baroque style, firstly, and secondly, the absence of stylistic distinction between European and oriental characters.

In the analyzed opera "The Chinese Woman" by K. Gluck, points of contact with oriental culture are identified (the use of ornamentation and melismatics in vocal parts, the use of metal percussion instruments). But the main burden of creating the image of the East was carried out by scenery and costumes, props.

It is noted that a significant step in the development of means of embodying Eastern images was the opera "The Abduction from the Seraglio" by W. Mozart. To characterize the Turkish characters, Mozart used a musical quote (in the Janissary choir), instruments of the "Janissary" orchestra, form-making and musical-stylistic techniques.

The fourth section is devoted to the third period – the era of Romanticism. A number of operas by different composers are analyzed. Analysis of K. M. Weber's operas "Abu Hassan" and "Oberon" showed that to characterize the oriental characters, the composer used chromaticism, timbres of the clarinet and flute, the genre of the Janissary march, techniques of timbre, texture and mode-harmonic variation, that is typical for oriental traditional music.

It is noted that G. Rossini in the opera "The Italian Girl in Algiers" uses the genre of the Janissary march and the "Janissary set" of musical instruments as a musical characteristic, continuing the tradition of Mozart.

A significant contribution to the development of the musical dialogue between the East and the West was made by D. Ober, who created five operas on an oriental theme. In the opera "God and Bayadere" the composer characterizes the image of the Indian dancer by means of choreography and orchestral timbres of woodwind and percussion instruments, as well as through the genre. The use of a large number of auxiliary sounds in the melodic line, which is associated with the Indian manner of singing, is important. In the opera "The Bronze Horse" D. Aubert tried to make a Chinese stylization, creating a musical and sound picture "The Bells of the Pagoda", where the choir is used as a means of expression. The middle of the 19th century is marked by the beginning of a new wave of interest in the East and the birth of musical orientalism in the work of F. David. In the opera "Lalla-Rook" the composer shows the Central Asian and Indian East, using the timbre characteristics of the characters (woodwinds - flutes, oboes), small melismatics in fast passages, chromaticisms and exalted seconds, the timbres of the Basque tambourine and triangle. Dance scenes play an important role in the reproduction of oriental paintings.

In the opera "The Pearl Fishers" to reproduce the cultural and musical traditions of India, J. Bizet uses the genres of ritual dance and prayer. To add national flavor to the music, the composer uses oriental instruments or imitation of its sound, mode-harmonic and melodic techniques. In the opera "Jamilé", which continues the Arabic line, the composer adds to these expressive means the techniques of the through development of themes and variations (principles of the Arabic makam), as well as the method of genre characterization of the main character (the gazelle - an Arabic poetic genre is introduced as a solo number).

The special role of C. Saint-Saëns in the development of oriental musical vocabulary is noted. The beginning of the Japanese line in the opera art of Europe (the opera "The Yellow Princess") was noted. The composer's innovation was the introduction of a Japanese transliterated text into the score. The Japanese style was created using the mode system, the principle of ornamentation of vocal parts, national timbre colors (bells, gong). In the opera "Samson and Delilah", the brightest in terms of the oriental character of the music are the ballet scenes. The "Bacchanalia" from the third act stands out especially: the kernel of the theme, its further development reproduces the tradition of the Arab makam. Important for creating an oriental flavor is the composer's use of oriental modes and new timbre colors (English horn, glockenspiel, rattles, castanets, tam-tam). It is noted that drama (plot collisions in which national general cultural traditions are revealed) and scenography remain important for creating a more complete picture of the oriental world. Together with music, in their trinity, they form a system of means of reproducing pictures of the east.

Keywords: Western European opera the 17th–19th centuries, musical traditions of China, cultural traditions of India, musical traditions of the Arab East, East-West musical dialogue, means of musical expression, orientalism, J.-B. Lully, G. Purcell, G. A. Handel, J. Hasse, J.-P. Rameau, K. Gluck, W. Mozart, K. M. Weber, G. Rossini, D. Aubert, F. David, C. Gounod, J. Bizet, C. Saint-Saëns, J. Massenet, L. Delibes.

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Lin Youling (2024). Oriental images in European theatrical baroque music. *Sloboda Art Studies*: scientific journal. Sumy : Helvetica Publishing House. Issue 1 (04). P. 65–69. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>
2. Lin Youling (2024). The system of means of orientality implementing in European opera of the 18th century (on the example of "Chinese women" by K. V. Glyuk). *Musicological thought of the Dnipropetrovsk region*: collection of scientific works of the Dnipropetrovsk academician of music named after M. I. Glinka. Dnipro: GRANI. Issue 26 (1). P.285–299. DOI: <https://doi.org/10.33287/222421>
3. Lin Youling (2024). Eastern theme and system of expressive means in the operas of Giacomo Rossini. *Sloboda Art Studies*: scientific journal. Sumy : Helvetica Publishing House. Issue 2 (05). P. 54–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.11>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЙ СХОДУ В ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ: ІСТОРИЧНИЙ І МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ.....	27
1.1. Формування образу Сходу в європейській музиці.....	27
1.2. Музичні традиції Сходу у дзеркалі досліджень.....	52
Висновки до Розділу I.....	62
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА СХОДУ.....	65
2.1. Філософські і музичні традиції Китаю.....	65
2.2. Філософсько-релігійні і мистецькі традиції Індії.....	77
2.3. Музичні традиції мусульманського Сходу.....	82
Висновки до Розділу II.....	86
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОБРАЗИ СХОДУ В ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЄВРОПИ ДОБИ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ.....	90
3.1. Перші спроби: Ж.-Б. Люлі і Г. Перселл.....	90
3.2. Відображення Сходу в операх XVIII століття.....	104
3.2.1. Історичний Схід в операх А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Хассе....	104
3.2.2. Повернення до казково-фантастичного Сходу: Ж.-Ф. Рамо і К. В. Глюк.....	112
3.2.3. Кульмінація XVIII століття: В. Моцарт.....	128
Висновки до Розділу III.....	136
РОЗДІЛ 4. СХІДНІ ТРАДИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ XIX ст.....	139
4.1. Жанрові і музично-стильові параметри «східних» опер композиторів-романтиків.....	139
4.1.1. Інтродукція.....	139
4.1.2. Східна тема в творчості К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана..	141
4.1.3. Турецькі персонажі в операх Дж. Россіні.....	154

4.1.4. Даніель Обер – представник французького оперного «сходу»....	160
4.2. Розвиток східної лексики в музиці другої половини XIX століття.....	170
4.2.1. Феліс'єн Давид – засновник музичного орієнталізму.....	171
4.2.2. Світ Сходу в операх Ш. Гуно і Ж. Бізе.....	176
4.2.3. Орієнталізм в музиці К. Сен-Санса, Ж. Массне і Л. Деліба.....	182
Висновки до Розділу IV.....	190
ВИСНОВКИ.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	203
ДОДАТКИ.....	227

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На сучасному етапі досліджень різних національних культур питання інтеграційних процесів у мистецтві стає однією із задач музикознавчої науки і з наукової точки зору має безперечну актуальність.

Проблема культурної інтеграції Сходу і Заходу давно привертає до себе увагу дослідників. Не зважаючи на достатню кількість наукових праць, присвячених питанням розвитку східного мистецтва, обрана тема і на сьогодні не втратила своєї актуальності. Цьому сприяє все більше поширення зв'язків між східними і західними країнами, зростання соціальних та комунікаційних потреб, активізація геополітичних процесів, що характеризують наш час, необхідність взаємозбагачення різних сфер знань, включаючи мистецтво.

Останнім часом значне місце у науковому просторі України посідає музичне мистецтво далекосхідних країн, зокрема Китаю та Японії. На початку XXI століття з'явилася велика кількість досліджень китайських науковців, присвячених музиці Китаю. Автори статей, дисертацій досліджують народну пісню, Пекінську оперу, інструментальну творчість національних композиторів. Значна увага приділяється аналізу національних традицій та їх розвитку у китайській професійній музиці. Важливе місце у музикознавстві займає проблема впливу європейських музичних шкіл на музично-жанрову систему і стилістику сучасної китайської музики. Проте малодослідженим залишаються інші східні культури – японська, індійська, арабська, які мали неабиякий вплив на розвиток музичного мистецтва Європи.

Якщо в сучасних дослідженнях пріоритетним напрямком є вивчення впливу європейської системи на розвиток східної культури і мистецтва, зокрема китайського і частково японського, то проблема зворотного зв'язку залишається поза ґрунтовних досліджень. Тому в рамках культурного діалогу «Схід – Захід», який останнім часом набув інтенсивності, не менш важливим і **актуальним** є дослідження інтеграції східних мистецьких традицій в європейську музику, зокрема жанр опери.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року) та уточнена на засіданні вченої ради_СумДПУ імені А.С. Макаренка (протокол № 12 від 19 вересня 2024 року).

Мета дисертаційної роботи – дослідити в історичній ретроспективі процес втілення орієнтальної тематики в музично-сценічних творах європейських композиторів останньої третини XVII – XIX століть.

Метою дослідження зумовлено наступні **завдання**:

1. Визначити й охарактеризувати основні історичні періоди культурної інтеграції Сходу в європейське музичне мистецтво та окреслити вектори цього процесу за національними ознаками.
2. Окреслити *головні особливості* традиційних музичних культур Китаю, Індії та мусульманського Сходу, художні образи котрих знайшли своє широке втілення в європейських музично-сценічних жанрах; охарактеризувати їх за наступними позиціями:
 - філософсько-релігійні концепції як фундамент мистецьких (в тому числі музичних) традицій;
 - головні засоби музичної виразності;
 - музичний інструментарій.
3. На підставі комплексного аналізу сценічних творів європейських композиторів останньої третини XVII століття визначити та охарактеризувати засоби втілення східної тематики.
4. Дослідити та охарактеризувати оперний репертуар Європи першої і другої третин XVIII століття в контексті розвитку орієнталізму.

5. Розкрити динаміку розширення системи виразності щодо втілення східної тематики у музичних творах композиторів останньої третини XVIII століття.
6. Визначити та охарактеризувати розвиток оперного орієнталізму протягом XIX століття.
7. Узагальнити динаміку інтеграції східних традицій в західноєвропейську оперу XIX століття.

Об'єктом дослідження виступає європейське музично-театральне мистецтво останньої третини XVII – XIX століть.

Предметом дослідження є східна тематика і образи Сходу в західноєвропейській опері XVII – XIX століть і засоби виразності.

Методологічною базою є комплексний підхід до вивчення наукової проблеми, який поєднує загальнонаукові методи систематизації та узагальнення з іншими методами, а саме: історичним (для висвітлення соціально-політичних факторів, що могли вплинути на розвиток певних мистецьких тенденцій в різні історичні періоди), культурологічним (для з'ясування загальнокультурних тенденцій), контекстуальним (для виявлення ступеня значущості конкретного твору відносно інших), а також спеціальними методами музикознавчого аналізу. Крім того, для аналізу оперних творів було задіяно методологію М. Р. Черкашиної-Губаренко.

Методи дослідження. В процесі роботи було задіяно ряд методів, головними з яких стали: *історико-контекстний*, завдяки якому розкрито історико-політичні і історико-економічні умови розвитку діалогу між Сходом і Заходом в різні періоди; *історико-культурологічний* потрібний для висвітлення загальних культурних і мистецьких тенденцій, які впливали на розвиток музичного діалогу в на різних етапах його розвитку; *компаративний* – для розкриття світоглядної та естетичної основи європейської музичної культури та порівняння її з філософсько-естетичними традиціями Сходу), Важливим є *біографічний* метод, за допомогою якого стає зрозумілою мотивація створення композитором того чи іншого твору, умови роботи над ним, історія написання та постановки на сцені; біографічні подробиці можуть

розкрити первісний задум автора, допомогти розкрити приховану ідею, або більш глибокого зрозуміти смислове навантаження твору або його фрагменту). Під час виконання практичної частини дослідження було задіяно методи *композиційно-художнього аналізу*, що дають можливість проникнення в авторський задум і структуру того чи іншого сценічного образу, що несе в собі мотиви східної культури. Для визначення стилістичних музично-особливостей сценічних творів використано традиційні музикознавчі методи аналізу: *жанрово-стилістичний, інтонаційний, композиційно-драматургічний, порівняльний*.

Матеріалом дослідження є наукові джерела (статті, дисертаційні роботи, монографії), енциклопедичні та довідкові видання, критичні статті XIX століття, епістолярна література, художньо-документальні джерела (звіти мандрівників про подорожі). Для музикознавчого аналізу було обрано зразки китайських народних пісень [234], твори (в цілому опери) європейських композиторів XVII – XIX століть, представників різних національних шкіл – Ж.-Б. Люллі, Г. Перселла, А. Кампра, Г. Генделя, Й. Хассе, Ж.Ф. Рамо, Х.В. Глюка, В. Моцарта, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Дж. Россіні, Д. Обера, Р. Шумана, Ф. Давида, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне, Л. Деліба, К. Сен-Санса. Під час аналізу використовувалися партитури і клавіри.

Теоретична база ґрунтується на дослідженнях вітчизняних і зарубіжних науковців за наступними сферами наукової діяльності:

-*історія філософсько-естетичної думки та релігії* (М. Еліаде [138; 139; 140], В. С. Горський [16], Р. Доусон [133; 134], Ю. Зиновієва [28], В. О. Кіктенко [37; 38; 39], Ч. Мур [161], А. Усик [94], Ю.К. Шуцький [110]);

-*культурологічні дослідження* (О. Афоніна [3], В. О. Кіктенко [40], Дж. Вонг [191], Юй Инь-ши [193], Фу Му Жун [199]); *питання культурного діалогу* О. Батовська [4], В. В. Демещенко [21], Лі Мін [49; 50; 52; 53; 55], Лі Хуасінь [57], Лі Цян [59], Лю Бінцян [66], Лю Ле [68], Пан Фень [83], І. Світ [89], Є. Л. Суда [90], Цзен Тао [97; 98; 201]);

- *концептуальні питання методології досліджень і музичного аналізу* (Н. О. Горюхіна [17], І. А. Котляревський [17], І. Коханик [46; 47], О. Лігус, В. Лігус [61], В. Г. Москаленко [78;79], О. Самойленко [88], М. Р. Черкашина-Губаренко [103], С. Шип [109]);
- *теоретичні питання національного стилю* (Ван Те [7], Вей Дзюнь [12], Л. Кияновська [34], О. Козаренко [41], О. Коменда [42], Лю Кетін [67], І. Ф. Ляшенко [74], І. Пясковський [84], О. Рішмаві [85], С. Шип [109]);
- *загальна історія музики східних країн* (У Ген-Ір [92], А. Уейлі [186]);
- *історія музики Китаю* (Ж. Аалст [112], Ван Яньсуй [8; 9; 10] Т. Б. Каблова [32], П. Клодель [130], Лю Ліхує [69], Лянь Юнь [72; 73], Ма Юйцзяо [75], А. Мізітова [76], Чжан Цзунжуй [106], Чжао Юе [107], Р. Горобець [14; 15], Б. Дін [23], Лю Пінь Чан [70], Ху Сін Фу [200], Цзюй Ци Хун [202]);
- *історія музики Індії* (Б. Дева [20], В. Г. Ерман [26], А. Швейцер [177; 178]),
- *історія музики Японії* (М. Антошко [1; 2], Л. Гальяно [141], Е. Гаріх Шнайдер [145], Я. Іваницька [29], С. Кісібе [152], І. Світ [89], Є. Суда [90], В. Мальм [154], Сузуки [181]);
- *музична культура арабо-мусульманського регіону* (І. М. Дрига [24], О. Кароліни [150], В. Кауфман [151], Д. Кватарт [169], Дж. Рібера-і-Тарраго [172]);
- *історія західноєвропейської музики* (Г. Аберт [113], Дж. Бадден [122; 123; 124; 125], Г. Берліоз [119; 120], Й. Гете [143], Т. Готьє [142], Д. Гроут [144], В. Даньшина [18; 19], В. Жаркова [27], Я. Іваницька [30], І. Л. Іванова [31], Г. В. Куколь [31], М. Р. Черкашина [31], Т. Казначеева [33], Л. Каюзак [126], О. О. Корчова [45], Дж. Лодес [153], О. Сакало [86], С. Хюбнер [146; 147], М. Черкашина [102], Г. Шмід [176], К Сен-Санс [173]).

Наукова новизна отриманих результатів. Вперше в українському музикознавстві:

- простежено та узагальнено процес інтеграції східних культурних і музичних традицій Сходу в європейське музично-театральне мистецтво, зокрема оперне, протягом XVII – XIX століть;

- на прикладі оперного жанру розроблено періодизацію процесу формування і розвитку орієнтальних тенденцій в музиці Західної Європи;
- засоби втілення на оперній сцені східної тематики (драма сценографія, музика) розглянуто як єдину художню систему, що формувалася і розвивалася поетапно;
- проаналізовано та узагальнено процес формування орієнтальної музичної мови у творчості західноєвропейських композиторів;
- проаналізовано і введено до наукового обігу низку опер зі східною тематикою західноєвропейських композиторів (серед них є маловідомі).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження, основні його положення і висновки можуть бути використані у викладанні музично-історичних та теоретичних навчальних курсів («Історія музики», «Історія опери», «Оперна драматургія», «Аналіз музичних творів»), у виконавській практиці оперних співаків, а також подальших наукових дослідженнях.

Апробація. Матеріали дисертаційної роботи, основні положення і висновки обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка і пройшли апробацію у доповідях на наукових конференціях *міжнародних*: «Захід-Схід: культура і мистецтво. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, вересень 2022 року), «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені Павла Тичини, травень 2024 року); *всеукраїнських* «Ювілейна палітра 2023: Пам'ятні дати української музичної культури : До 45-річчя ННІ культури і мистецтв сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка» (Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, листопад 2023 року), «Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури : до 100-річчя Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка» (Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, грудень 2024 року).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 3 статті у фахових виданнях України.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається із анотацій, вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (234 позиції, з них 91 іноземними мовами, 32 нотних джерела) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 228 сторінок, основного тексту – 183 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЙ СХОДУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ: ІСТОРИЧНИЙ І МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

1.1. Формування образу Сходу в європейській музиці

Передісторія. Історія культурних відносин між Європою і східними регіонами свідчить про їх діалектичний зв'язок: дві протилежності, якими вважалися західне та східне суспільства, доповнювали одне одного і, виконуючи функцію поштовху, сприяли більш динамічному розвитку. Кожна з цих цивілізацій має давні коріння, свої світосприйняття і світогляд, відмінну від інших культуру і мистецькі традиції. Кожна з них самоцінна й самодостатня, і будь яка їх взаємодія завжди сприяла збагаченню художніх традицій.

Розвиток діалогу між західноєвропейською і східною культурами відбувався у двох основних напрямках. Перший був пов'язаний з Близьким Сходом, до якого прийнято відносити мусульманський регіон, включаючи Туреччину, а також Північну Африку, другий – з середньоазіатським і далекосхідним регіонами. Близькосхідна культура була більш-менш відома завдяки географічному розташуванню країн і давнім відносинам з ними. Важливим періодом у розвитку взаємодії Сходу та Заходу були VIII–X століття – арабське завоювання Іспанії, в наслідок якого іспанська культура значно збагатилася східними традиціями. Відомо також, що великий вплив на європейську культуру справляла Візантія.

Османська імперія, що остаточно сформувалася вже після падіння візантійського Константинополю у 1458 році, теж відіграла свою роль у розвитку європейського музичного мистецтва. Це проявилось у розповсюдженні турецьких інструментів, зокрема ударних; іноді європейці замовляли яничарські оркестри, а в музично-побутовий простір увійшли яничарські марші.

Процес зближення Західної Європи і Далекого Сходу (зокрема Китаю або Індії) був більш довготривалим і складним. Привертаючи до себе увагу, Схід дуже повільно входив у культурний простір Європи і поступово поширював сферу свого впливу. Цей процес мав еволюційний характер. Тривалий час європейці, завдяки торговельним відносинам, спочатку знайомилися з побутовими речами, витворами ужиткового мистецтва, тканинами. Значну роль у відкритті та пізнанні далекосхідних культур відігравали розповіді купців і книги мандрівників минулого, які доносили важливу інформацію про невідомі країни.

Німецький дослідник образотворчого мистецтва Карл Верман у своєму дослідженні з історії мистецтв підкреслював, що у процесі культурно-економічної інтеграції європейських і далекосхідних країн важливу роль відігравали саме мандрівники, які першими надавали різноманітну інформацію про далекі краї. Поширення географічних знань стосовно сходу стало поштовхом для розвитку широких зв'язків, в тому числі й культурних. Особливе значення для цього процесу мали Великий шовковий і морський торговельний шляхи між Європою і Китаєм [188].

Починаючи з середини XI століття, зв'язки християнської Європи з іншими країнами пішли на спад: Схід з його іншими релігійними поглядами став сприймався як чужорідний. Але у XIII-XIV століттях, по закінченню хрестових походів, почалась нова хвиля інтересу до Сходу. У цей період відбувалося більш інтенсивне знайомство Західної Європи з Китаєм. Завдяки Марко Поло, західний світ отримав перші відомості про маловідому країну. Під час своєї подорожі (друга половина XIII ст.), він написав книгу, у якій описав чудовий край з дивовижною природою, інакшими культурними традиціями. Після цього у Піднебесній побувало багато мандрівників, місіонерів та купців; кожен з них ділився своїми враженнями. Не виключено, що в розповідях нова дійсність значно прикрашалася. Таким чином в уявленні європейців поступово складався образ ідеальної країни із загадковою тисячолітньою історією.

З Індією європейці знайомилися швидше – колонізація її території і розвиток торгівлі відіграли у цьому процесі свою роль. Португальці, англійці з французами довгий час хазяйнували на індійських землях, саме через них інформація про країну поширювалася. На відміну від Китаю Індія сприймалася на заході не як казковий, а як містичний і повний небезпек край.

Розвиток економічних зв'язків привів до поступового формування культурного обміну. Мистецтвом східних країн європейці почали активно цікавитися у період Відродження. Насамперед це був арабський схід: в Італії і Франції широкого поширення набула східна мініатюра, яку пізніше, у XVII столітті, копіювали голландські майстри Карпаччо і Рембрандт. Про східний вплив цього періоду також свідчать венеціанські тканини з орієнтальними візерунками; вони прикрашали палац Дожів, який довгий час був резиденцією правителів Венеції [189]. Із досліджень західноєвропейських музикознавців відомо, що у Середні віки з арабського сходу до Європи потрапили деякі музичні інструменти, зокрема до Іспанії, які з часом стали сприйматися як національні (про їх коріння поступово було забуто) [172].

Якщо до XVI століття образ Сходу формувався в цілому під впливом близькосхідних країн, то з XVII століття все більшу увагу привертають Китай та Індія. Важливим фактором у знайомстві зі Сходом став опублікований у 1655 році звіт голландця Йоганеса Нейхова (1618–1672) про візит до китайського імператора у складі офіційної делегації. Документ супроводжувався великою кількістю естампів, зроблених автором (у Лондоні він вперше був опублікований в 1732 році) [162]. Свою роль у розповсюдженні знань зіграла і більш пізніша книга Нейхова про подорожі до Бразилії та Індії. Звертає на себе увагу назва книги – «*Voyages and travels into Brazil and the East-Indies*», – у якій Індія вживається у множині [163] – оскільки відомості про далекі країни довго залишалися приблизними, всі екзотичні країни, які взагалі могли знаходитись на протилежних континентах, називали в ті часи Індіями.

Через поширення торговельних зв'язків з Китаєм у Європі посилюється інтерес до його культурних і філософських надбань, зокрема до конфуціанства

і буддизму, ідеї яких у подальшому мали не аби який вплив на європейську філософську думку. Свою роль у цьому відіграв «Канон перемін» («Чжоу і», або «І цзін») – найбільш давня, філософська за змістом китайська книга. Є припущення, що перші повідомлення про «Канон перемін» зустрічаються у передмові до книги «Конфуцій, китайський філософ, або китайська наука», яку було опубліковано в Парижі у 1687 році [132]. Однак, перший переклад самої «І цзін» латинською було здійснено у 1736 році Ж.-Б. Режі (J. B. Regis), і тільки у другій половині століття її почали перекладати європейськими мовами. Показово, що цією найбільш старовинною класичною книгою образу зацікавилися європейські вчені. Філософсько-етичне тлумачення запропонував у 1749 році О. Дж. Пайпер (O. G. Piper); важливими виявилися роботи Лейбниця (1646–1716), який висунув математичну інтерпретацію «І Цзін», а також І. П. Шумахера, який дотримуючись позиції Режі, зробив акцент на зашифрованих в гексаграмах фактах з історії китайців.

Саме в цей час сформувалося більш реалістичне бачення далекого Сходу, але ставлення до нього як до дивовижного і казкового, або містичного залишалося. Захід, з його спрямованістю до зрозумілості й наукового пояснення оточуючого світу, з розвитком точних наук і реалістичного світосприйняття складав протилежність невідомому, інакшому Сходу.

Перший період (остання третина XVII століття). Процес розповсюдження інформації про віддалені країни та поширення інтересу європейців до східних країн не міг не вплинути на мистецтво, зокрема музично-театральне. Поряд із давньогрецькими або римськими персонажами опер та балетів (як комічних, так і драматичних) почали з'являтися східні казково-фантастичні, міфологічні або історичні персонажі, а під час карнавалів та на маскарадах можна було побачити східні костюми. У другій половині XVII століття в Європі з'являється низка драматичних і музично-сценічних творів на сюжети із життя Александра Македонського, зокрема його походів на Схід (у Вірменію, Персію, Індію). Серед літературно-драматичних

творів були французькі трагедії Клода Буайє «Пор, або великодушність Александра» (1648) і Жана Расіна «Александр Великий» (1665).

В Італії на цю тему було поставлено кілька опер. У 1651 році відбулася прем'єра опери Г. Чиконьїні на лібрето Ф. Лучіо під назвою «Кохання Александра Великого і Роксани»; у 1654 році А. Честі написав на лібрето Ф. Збарри музичну трагікомедію «Александр – переможець над собою» («Alessandro il vincitor di se Stesso»); у 1667 році були представлені італійська музична драма «Кохання Александра» Боретті, а у 1679 у Венеції – «Александр Великий у Сидоні» М.-А. Ціані (Ziani).

Це був перший період розвитку східної теми у сценічному мистецтві Європи, який охопив другу половину XVII століття, а в оперному жанрі останню третину століття. Необхідно зазначити, що *східний елемент був присутнім на рівні сюжету і оформлення спектаклю*. Однак поступово йшли пошуки музичного втілення Сходу. Цей процес був дуже повільним, але мав певні результати. Його кульмінаційними точками стали твори Ж.-Б. Люллі, А. Кампра і Г. Перселла.

У 1670 році Ж.-Б. Люллі (1632–1687) разом із Мольєром (1622–1673) створили на замовлення короля Людовика XIV комедію-балет «Міщанин-шляхтич» зі знаменитою турецькою сценою (у наступному розділі цей твір буде розглянуто детально). У 1677 році було написано «Ізиду», дія якої відбувається в Єгипті під час хрестового походу, а в 1685 році композитор створив п'ятиактну оперу «Роланд», позначивши її у партитурі як *tragedie mise en musique* (французький переклад італійської “*drama per music*”). Одним з головних персонажів є дочка китайського імператора Анжеліка.

Туреччина зацікавила А. Кампра: у 1697 році було поставлено його оперу-балет «Галантна Європа» на лібрето А. де Ламотта (з алегоричним прологом і чотирма виходами). В чотирьох антре були показані відносини закоханих пар з різних країн. Перший вихід – це французька пастораль, дійовими особами якої є пастухи і пастушка; у наступному антре дія переноситься у нічну Іспанію, події третього антре відбуваються під час

Венеціанського карнавалу, а у четвертому (останньому) антре, показано життя у *гаремі турецького султана*, боротьбу жінок за право бути першою. Персонажами цієї картини є султан Сулейман, султанши Заїда і Роксана (натяк на відому Роксолану), головний садівник, інші султанши та охоронники. У постановці танців, як повідомляв Луї де Каюзак у своєму трактаті про танець, іноді відчувалися деякі національні риси [126].

В 1697 було поставлено п'ятиактну героїчну пастораль з прологом «Иссе» А. К. Детуша. Показово, що в заключному балетно-хоровому апофеозі народи світу прославляють перемогу кохання. Такі фінали були типовими для барокових опер. Представниками народів були американці, китайці, індіанці, турки, португальці, іспанці тощо.

Наприкінці XVII століття, в 1692 році, у Великій Британії з'явилася опера Г. Перселла «Королева фей» за мотивами комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Твір став черговою демонстрацією моди того часу – у фіналі створено образ феєричного Китаю, якого у Шекспіра взагалі немає.

Найбільшу зацікавленість далекосхідною культурою, зокрема китайською, проявляла Франція, яка вже давно займала позицію законодавиці європейської моди. Це стосувалося не лише посуду або інтер'єру (наприклад, у Версальському палаці, за розпорядженням Людовіка XIV, стіни були обтягнуті привезеними з Китаю тканинами), а й придворних розважальних заходів – балів та маскарадів. Відомо, що король нерідко з'являвся на маскарадах у напівкитайському-напівперсидському костюмі.

Другий період (XVIII ст.) пропонується розподілити на два етапи: I етап – період панування бароко і стилю «шинуазрі» (перша і друга третини століття; II етап – класицизм (остання третина століття).

Перший етап. Із завершенням діяльності Люлі і Перселла – ключових постатей у розвитку європейських сценічних жанрів, – завершилась перша «східна» хвиля. В європейському мистецтві продовжував панувати стиль бароко, який продовжував нарощувати свій вплив. Барочні тенденції охопили всі види мистецтва і музичні жанри; на театральній сцені розквітла барочна

опера з міфологічними та античними сюжетами. Загальний інтерес до східних культур в цей час розвивається по кільком векторам. На початку століття пріоритетним був вектор, який визначався історичними сюжетами – з'явилася велика кількість опер на теми військових походів на Схід, які (опери) утворили індійське, перське, китайське, вірменське відгалуження. Інший вектор, пов'язаний із казковим, «райським» Китаєм, на деякий час відійшов на другий план (але не зник).

Починаючи з двадцятих років XVIII століття, в межах стилю рококо, Європа, особливо Франція, стала захоплюватися китайським мистецтвом, і вже у середині 1720-х років міцно встановилася мода на все китайське (хоча китайська тема була вже не новою). Так починалася друга хвиля в розвитку китайського орієнталізму. В цей час поширюється попит на тканини з асиметричними малюнками і незвичайними колірними рішеннями: європейців дивувала чуттєва естетика, яскрава декоративність, незвичайність кольорових рішень, вигадливість візерунків. Популярними стають так звані східні кабінети, в яких розміщували привезені з Китаю предмети (фарфоровий посуд і статуетки, тканини, шпалери і панно, дерев'яні меблі з різьбою, срібні та бронзові вироби). У художньому мистецтві формується новий стиль, який одержав назву «шинуазрі». Характерним для цього стилю було використання мотивів китайського мистецтва, зображення китайської архітектури, пейзажів, побутових сцен із вигаданого життя китайців, імітація китайських лакових панно. Варто нагадати, що важливу роль у появі цього стилю зіграв Ян Нейхов: естампи, які він додав до свого звіту (їх було більше сотні) стали важливим джерелом для сюжетних композицій в стилі шинуазрі аж до початку XIX століття [162]. У модному «китайському стилі» оформлялися палаци, інтер'єри, паркові павільйони і альтанки. Відомі французькі майстри живопису А. Ватто і Ф. Буше виконували замовлення у китайському стилі: шпалери прикрашалися геометричними, рослинно-квітковими мотивами, та побутовими сценками із життя китайців. У якості сюжетів виступали сцени

побуту (чайна церемонія, рибна ловля), архітектурні споруди (зокрема пагоди), зображення фантастичних птахів серед екзотичної природи, пейзажі.

Східний вплив позначився і на розвитку садово-паркової культури. В перші десятиліття XVIII століття модель східного пейзажного саду сприймалася у Європі як конкретний вираз іншого розуміння природного оточення і взаємодії з ним людини. Сад почав вважатися твором мистецтва, який втілює модель «природа – космос», і споглядання цієї моделі мало відкрити людині шлях до досягнення істини, суті світобудови. Таку модель саду пізніше описували і в літературних творах (наприклад, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо (1761), що свідчило про те, що східна культура почала більш глибоко розкриватися і поступово ставати частиною європейського життєвого стилю.

Важливим фактором у поширенні східних ідей і сюжетів відіграли переклади з китайської вище згаданого старовинного трактату «Книга перемін», а також літературних творів. З останніх найбільш вагомим за своїм значенням виявився переклад п'єси Цзи Цзюньсяня (XIII ст.) «Велика помста сироти з родини Чжао», виконаний у 1730 році у Франції отцем де Примаром (твір мав скорочену назву «Сирота з родини Чжао»).

На європейців ця драма справила велике враження, результатом чого з часом у різних країнах з'явилася ціла низка творів за її мотивами. Відомий італійський драматург і лібретист П'єтро Метастазіо (1698 – 1782) у 1752 році склав лібрето під назвою «Китайський герой» (*L'Eroe cinese*), а Джузеппе Бонно (1711 – 1788) поклав цей текст на музику; прем'єра опери-*seria* відбулася у Відні, у літній резиденції Габсбургів Шенбрун. На виставі були присутні Франц I Лотарінгський і Марія Терезія Австрійська. Пізніше за лібрето Метастазіо з'явилися опери інших композиторів: у 1753 році у Неаполі виконали «Китайського героя» Бальдассаре Галуппі (1706 – 1785), у тому ж році в Хубертсбурзі поставили «Китайського героя» німецького майстра оперного мистецтва Йогана Хассе (1699 – 1783). Майже двадцять років потому

написав і поставив у Венеції свою оперу Фердінандо Бертоні (1725 – 1813). Твір мав назву «Нарбалє» (1774).

Значний вплив на розвиток східної тематики в європейському мистецтві XVIII століття мала також літературна діяльність Вольтера (1694 – 1778). У 1753 році він написав свою трагедію «Китайський сирота» на три дії, а у 1755 році її було перероблено на п'ять актів. В останньому варіанті трагедію з великим успіхом було зіграно у театрі Комеді-Франсез (1755). Існувала навіть пародія на «Китайського сироту» у віршах на один акт, яку вперше виконали у Парижі італійські актори французького короля (1756). У 1754 італієць П'єтро Кіарі (1712 – 1785) представив публіці драматичну п'єсу «Китайський раб». Пізніше, у 1759 році, ірландський письменник Артур Мерфі (1727 – 1805) зробив переклад п'ятиактної трагедії Вольтера.

Образ китайського героя знайшов своє втілення і в театральній музиці (оперній та балетній). Так, у 1753 році публіка Лісабону побачила оперу Давида Переса (1711 – 1778), яку було написано на лібрето П. Метастазіо. Відомий китайський сюжет, що розповсюдився по всій Європі завдяки літераторам, надихнув і Томмазо Джордані (1733 – 1806). Працюючи у Дубліні, він у 1756 році написав для театру оперу-seria під назвою «Китайський герой» за тим самим лібрето. Музичну історію «Китайського сироти» продовжив К. В. Глюк, написавши балет «Китайський сирота»; його прем'єра відбулася у 1774 році. У 1782 році Доменіко Чимароза (1749 – 1801) представив публіці оперу «Китайський герой».

Багато творів писалося і на інші китайські сюжети. На початку XVIII століття були поставлені так звані опери «одного дня» невідомих на сьогодні авторів: «Галантний Китай», «Китайська пастушка», які відповідали галантному стилю та захопленням східним мистецтвом, але не мали відношення до китайської реальності. У 1729 році було поставлено оперу «Китайська принцеса» Л. де Рише, сюжет якої став прототипом відомої казки К. Гоцци про принцесу Турандот. В 1735 році в Парижі поставили італійську інтермедію «Повернений китаєць» Селетті. У 1754 у Відні К. В. Глюк

представив оперу «Китаянки»; у 1766 у Неаполі з'явилася опера «Китайський ідол» Дж. Паїзіелло (композитор, якого приваблювали модні на той час екзотичні східні сюжети, пізніше написав також «Увічливого араба» та «Александра в Індії»).

Паралельно з китайською темою у музиці продовжують швидко поширюватися сюжети з іншими східними мотивами. В європейському музичному театрі з'являється ціла низка опер про великих полководців-завойовників. Лідером серед багатьох оперних персонажів стає Александр Македонський, а основою сюжетів – його історичні походи на схід (варто нагадати, що перші твори було репрезентовано ще у попередньому столітті).

У 1706 році на сцені театру Сан-Бартоломео Ф. Манчіні репрезентував свою оперу під назвою «Александр Великий у Сидоні» (Фінікія), а у 1708 році італієць Манца представив «Александра в Сузах» (сучасний Іран); у 1810 році Маріnellі показав у Мілані «Александра в Ефесі» (сучасна Турція); у 1721 році у Відні відбулася постановка музичної трагікомедії «Александр у Сидоні» Ф. Конті [131]. Автори лібрето названих опер залишаються поки невідомими. 1724-й рік ознаменувався постановкою у Лондоні опери Г. Ф. Генделя «Тамерлан» (лібрето Н. Хайма) про відомого монгольського завойовника XIV століття, засновника імперії Тимуридів.

Двадцять років XVIII століття виявилися початком потужної хвилі з новим сюжетом про Александра Великого, а саме про його похід до Індії та битву з військом Поруса. Так почала інтенсивно розвиватися *індійська сюжетна гілка*. В 1726 році в Лондоні в Королівській музичній академії (Театр Її Величності) з успіхом було поставлено оперу Г. Ф. Генделя «Александр» за лібрето П. Роллі (за основу було взято оповідання О. Мауро «Великодушність Александра»). У 1727 році в Римі представив оперу «Александр в Індії» Л. Лео. Автором лібрето, яке дуже швидко поширилося серед композиторів, був П'єтро Метастазіо (текст, за традицією, було видано окремою книжечкою). Це була важлива для розвитку музичного театру подія. Метастазіо створив лібрето для римського театру, присвятивши його

Дж. Ф. Е. Стюарту, претенденту на британський престол. Опера призначалася для постановок під час римського карнавалу. З моменту її прем'єри багато композиторів звернулися до дуже вдалого тексту відомого лібретиста: протягом XVIII століття на оперних сценах було представлено біля дев'яноста творів з назвою «Александр в Індії». З часом стали з'являтися варіанти оригіналу, авторами яких були інші лібретисти (ті, що працювали разом з композиторами). Таким чином, далеко не всі версії лібрето відповідали оригіналу. За даними музичних енциклопедій і довідників [131] музиканти різних країн протягом всього століття зверталися до цього сюжету, навіть у XIX столітті текст Метастазіо не залишався без уваги. Всі твори, за деякими виключеннями, мали назву оригіналу.

У 1730 році, в Римі, відбулася прем'єра італійської опери Леонардо Вінчі «Александр в Індії», яка стала яскравою подією у мистецькому житті, а у Дрездені йшла опера Н. Порпора (з тією ж назвою). У наступному 1731 році у Лондоні у Театрі Її Величності відбулася прем'єра опери Г. Ф. Генделя (як відомо, на той час композитор вже багато років працював у Великій Британії). Переробивши лібрето Метастазіо, композитор змінив назву опери на «Пор, цар Індійський». У 1832 році в італійських містах прозвучали два нових твори: «Александр в Індії» Й. Хассе (Мілан) і опера з тією ж назвою Ф. Манчіні (Неаполь). Далі на сценах театрів з'явилися опери багатьох інших композиторів, серед яких А. Біоні (Бреслав, 1733), Скіасі (Болонья, 1734), Ф. Корселлі (Мадрид, 1738), Дж. Пескетті (Венеція, 1740), Ф. Арайя (Санкт-Петербург, 1740), К. Г. Граун (Берлін, 1744), К.-В. Глюк (композитор змінив назву на «Поро»; пост. – Турін, 1745), Д. Перес (автор двічі використав текст П. Метастазіо – перша прем'єра відбулася в Генуї у 1751 році, друга – з новою музикою – у Лісабоні в 1755 році), Г. Латілла (1753), Б. Галуппі (Італія, 1755), Н. Йомеллі (Штутгарт, 1757), Дж. Сcolari (Венеція, 1758), Н. Піччіні (Рим, 1758 і Неаполь, 1775 – з новою музикою), І. Хольцбауер (Мілан, 1759), Й. Коккі (Лондон, 1761), Й. К. Бах (Неаполь, 1762), А. Саккіні (було спочатку показано в театрі Вендраміно Сан-Сальваторе на ярмарку Вознесіння 1763

року; потім у Венеції, в 1768 році і нова версія в Туріні, 1770 рік), Ж. Ф. Майо (Неаполь, 1767), Й. Г. Науман (Венеція, 1768), Ф. Бертоні (1770), М. Кабаллоне (Неаполь, 1770), Дж. Паїзієлло (Модена, 1773–1776), Д. Коррі (Лондон, 1774), Ж. Руст (Італія, 1775), М. Мортелларі (Сієна, 1779), Д. Чімароза (Рим, 1781), Л. Керубіні (Мантуя, 1784), А-Ф. Грезник (Лондон, 1785), К. К'яваччі (Мілан, 1786), Л. Карузо (Рим, 1787 – під час карнавалу; Венеція, 1791; Санта-Карло, 1800), Ф. Б'янкі (Венеція, 1788, 1792), А. Тарчі (Лондон, 1789; Ліворно, 1791; Турін, 1798), Ф. Г. Гіммель (Санкт-Пітербург, 1799), Дж. Пачіні (Неаполь, 1824; Мілан, 1826; лібр. А. Л. Тоттоли за мотивами Метастазіо) та інші. Відзначимо, що переважну більшість цих опер було написано італійцями, виконувалися вони в італійських театрах (в цілому під час тривалих карнавалів).

Крім завоювання Александром Індії композиторів цікавили історії і про інші походи царя, зокрема проти персів. У 1738 році Параді створив оперу «Александр у Персії». Пізніше цей сюжет використали також Арена і Дж. Б. Лампуньяні; обидві опери з тією ж назвою були репрезентовані у Лондоні (відповідно у 1741 і 1748 роках). У 1762 році з'явилася ще одна версія про переможні битви Александра Македонського – це була опера «Александр у Вірменії» А. Буроні (Венеція), а пізніше, у 1768 році – «Александр у Вірменії» Дж. Б. Боргі.

Іншим історичним персонажем, який зацікавив композиторів XVIII століття був цар Персії Сирой (Сірое). У 1726 році П'єтро Метастазіо створив оперне лібрето «Сирой, цар Перський», за яким Л. Вінчі одразу написав музичну трагедію. Оперу було поставлено у лютому того ж року у Венеції, а її успіх надихнув інших композиторів скористатися цим сюжетом. Через півроку (липень 1726 р.) у Флоренції Дж. Порта представив свою оперну версію «Сироя»; після нього, у 1727 році – А. Вівальді (Реджо Емілія), Д. Сарро (Неаполь), Н. Порпора (Рим), а також Л. Лео (Рим); у 1728 році в Лондоні поставили оперу Г. Ф. Генделя, у 1731 році – оперу А. Біоні (Бреслау). Далі з'явилися опери таких композиторів, як: Й. Хассе (1733, пост. Болонья),

Б. Галуппі, (1737, Венеція; у нових редакціях: 1745, Мілан; 1754, Рим), А. Вівальді (1738, Анконе), Д. Перез (1740, Неаполь), Г. Латілья (1740, Рим), Дж. Скарлатті (1842, Флоренція), Дж. Манна (1743, Венеція), Й. Коккі (1850, Неаполь), Ф. А. Уттіні (1752, Гамбург), Н. Конфортто (1752, Мадрид), Дж. Б. Лампуньяні (1755, Мілан), Д. Перез (1756, Лісабон, друга редакція), П. Еррічеллі (1758, Неаполь), Н. Піччіні (1759, Неаполь), Й. Хассе (1763, друга версія опери, Дрезден), Ф. Джардіні (1764, Лондон), А. Бороні (1764, Прага), П. Гульєльмі (1765, Флоренція), А. Тоцци (1766, Брансунк), Т. Траєтта (1767, Мюнхен), Дж. Б. Боргі (1771, Венеція), Дж. Сарті (1779 і 1783, Турин), Убальді (1810, Турин) [131].

Наведені неповні списки опер на один сюжет, пов'язаний із завоюваннями і де головним персонажем є діюча у складних обставинах історична особа, свідчить про певні процеси, які в цілому мали місце у європейському музично-театральному мистецтві XVIII століття. Доречно буде згадати, що у попередньому столітті Александр Великий став літературним героєм творів А. Арді і Ж. Расіна, Г. де Кальпренеди, Лопе де Веги, Кальдерона. Проте у музиці, на відміну від літератури, його ім'я не згадувалося, хоча в епоху Ж.-Б. Люллі серед великої кількості жанрів вже були героїчна пастораль і героїчний балет. Їх персонажами були боги і напівбоги з давньогрецької або давньоримської міфології, які сприймалися як втілення сили, могутності і волі. У XVIII столітті героїка набуває іншого характеру – сюжети стають більш реалістичними, оскільки на зміну міфологічним персонажам приходять історичні особи, а події, що відбуваються на сцені, зафіксовані в історії людства.

Якщо в літературі в цей період спостерігається зниження інтересу до античної історії, то у музично-театральному мистецтві увага до неї зростає. Підтвердженням цього і є велика кількість опер, написаних на сюжети із життя великих людей, зокрема македонського або перського царів. Треба підкреслити, що високоякісні лібрето Метастазіо відповідали як зацікавленості тогочасного суспільства героїчним минулим, так і поширенню

у мистецтві орієнтальної теми (поки що на рівні сюжетів). Крім того, звертає не себе увагу те, що серія лібрето про Македонського виявилася універсальною, оскільки, відповідаючи запитам часу, охоплювала близький, далекосхідний та південно-східний регіони Азії.

Композитори по-різному використовували тексти Метастазіо. Частина з них зберігала оригінальне лібрето, але більшість – в художніх інтересах – вносила ті чи інші зміни¹. Наприклад, Гендель, працюючи над «Поро» (1731), скоротив речитативи для задоволення публіки, зробив купюри початкових сцен другого акту, які, на його думку, стримували рух дії [218]. Композитор зробив також заміну арій своїми, більш виразними, і значно скоротив баритонову партію Тимагене, керуючись виконавськими можливостями співака Джованні Каммано.

Незважаючи на існування ходових лібрето, у театральній музиці використовувалися й *інші сюжетні мотиви*, так чи інакше пов'язані зі східною тематикою. Певною мірою цьому сприяв розвиток літератури. Європейців, цікавили нові індійські історії і мусульманський світ. Про це свідчать переклади перських та індійських оповідань, арабських казок «Тисяча й одна ніч» (останні були опубліковані у Венеції у 1720 році), а також власні твори європейських письменників. У 1732 році Вольтер написав п'ятиактну трагедію «Заїра», а у 1747 році – філософську повість «Задиг, або Доля». У 1746 році вийшов роман А. Мерфі «Султан Місапуф і принцеса Греземін». Згодом, у 1753 році, в Італії з'явилася «Перська наречена» Карло Гольдоні (1707–1793).

В музичному театрі також, крім розповсюджених, використовувалися інші східні сюжети. Так, у 1721 році було презентовано балет Венюа «Повернення з Індії, або дерев'яна нога» у постановці Дідло. Значну роль у розвитку орієнтальної теми відіграла опера-балет Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії»,

¹ З метою з'ясувати це питання було проведено порівняння лібрето Метастазіо «Александр в Індії» в операх різних композиторів [114; 116; 117; 159; 157; 160; 168].

прем'єра якої відбулася у 1735 році в Парижі (у подальшому опера значно вплинула на стилістику балетної музики). Твір складався з прологу і двох картин (виходів) – турецької («Великодушний турок») і перуанської («Перуанські інки»). П'ять днів потому, після не зовсім вдалої прем'єри, Рамо додав перську картину («Перське свято квітів»), а через півроку зробив третю редакцію твору, додавши четверту, північно-американську картину «Дикуни». Декорації і розкішні костюми найбільш вразили публіку Королівської академії музики.

Історичний огляд європейського театрального репертуару перших двох третин XVIII століття свідчить про те, що східні сюжети у театральній музиці зайняли міцні позиції і були задіяні у різних музично-сценічних жанрах (жанрові різновиди балету, опери). Вони відповідали запитам театральної публіки, охоплюючи в сюжетах широкий географічний простір (від північної Африки до Далекого Сходу) і часову дистанцію (від античності до XVI століття). Східна тема була представлена різними векторами, але найбільш популярними були турецько-арабський (мусульманський), індійський та китайський. Зазначимо, що провідну роль у цьому процесі відігравала висока якість оперних лібрето; це значною мірою зумовило підвищення інтересу публіки і велику кількість композиторів (в основному італійських), які попри конкуренції використовували найпопулярніші сюжети.

Другий етап другого періоду (остання третина XVIII століття).

Новий етап процесу інтеграції східної тематики в музично-театральне мистецтво Західної Європи умовно починається з останньої третини XVIII століття. Важливо відзначити, що в цей час захоплення стилем «шинуазрі» пішло на спад. В Австрії закріпилася мода на все турецьке, передреволюційна Франція починає цікавитися побутовими сюжетами (нова героїка з'явиться у наполеонівський період). Стиль рококо, в межах якого виник «шинуазрі», а також бароко остаточно поступилися своїм місцем зрілому класицизму, що приніс новий світогляд і нову естетику. При цьому східна тематика продовжує цікавити митців. В літературі з'являються повість У. Бекфорда «Ватек» (1782;

опублікована в 1786), яка вважається початком романтичного орієнталізму, поема «Кубла-хан» С. Т. Кольриджа (1797, видана в 1816).

В музиці в цей період оновлюється жанрова система. Суттєві зміни відбулися в оперному театрі – реформаторські опери К. Глюка, а пізніше і Моцарта, значно вплинули на подальшу еволюцію цього жанру і окреслили початок наступного періоду в розвитку музично-театрального мистецтва. Цей процес торкнувся також орієнтального напрямку в музиці. На сцені ще продовжують з'являтися твори на відомі лібрето Метастазіо, зокрема «Сирой» і «Александр в Індії», але всі ці опери, за рідким виключенням, були написані італійцями і поставлені в Італії. На тлі розповсюдження в Європі ідей епохи Просвітництва та великих змін у музичному мистецтві ця низка творів, з позиції сьогодення, сприймається вже як шлейф попереднього періоду.

Франція, як і раніше, в цей час виступає головною європейською ареною для оперного жанру. Якщо у першій половині XVIII століття на театральних сценах Європи переважала героїка, то до кінця століття все більш популярним стають побутові сюжети французької комічної опери та австрійського зінгшпіля (хоча багатоактні «серйозні» опери продовжували своє існування на сценах королівських театрів). Серед великої кількості комічних опер на сценах іноді ставилися музичні спектаклі на східні сюжети побутово-комедійного або ліричного характеру. Так, у 1770 році в паризькій «Комеді-Італьян» було поставлено «Індіанку» Чіфолеллі (Cifolelli) – одноактну комедію з арієтами на лібрето Фрамері. Події відбуваються в Індії: брамін-вдовець і молода дівчина, теж вдова, за порушення устоїв мають загинути у вогнищі, але вони вирішують об'єднатися за законами країни, що врятовує їх життя.

Східні сюжети привернули увагу А. Гретрі, який з 1767 року працював у Парижі. У 1770 році композитор пише двоактну комічну оперу «Двоє скупих», де персонажами, крім європейців, є капітан яничар Алі, Мустафа і Осман. Твір, котрий презентували в театрі «Комеді-Італьян», а через півроку у Фонтбло, відрізнявся екзотичним сюжетом, яскравою постановкою та

живописною, але у класичному стилі музикою. Деякі номери цієї опери набули особливої популярності і довго виконувалися окремо (значно пізніше, в 1797 році, на цей сюжет напише оперу Н. Ізуар; лібрето буде перекладено французькою, а прем'єра відбудеться на Мальті).

У 1771 році, у палаці Фонтбло А. Гретрі представив публіці чотириактну комічну оперу-балет «Земіра і Азор». Лібретист Ж.-Ф. Мармонтель використав сюжет казки «Красуня і чудовисько», але переробив її відповідно до запитів свого часу: дія відбувається у східному палаці, головними героями є перський купець, його дочка Земіра і перський принц Азор, який спочатку був перетворений на чудовисько.

Значною подією 1782 року стала постановка у Відні зінгшпіля В. Моцарта «Викрадення із сералю» на лібрето Г. Стефані. Цією оперою композитор відкрив нову сторінку в розвитку музичного орієнталізму, використавши турецький мотив для хору яничар. Не виключено, що це був перший приклад цитування східної музики. В цьому ж 1782 році в «Комеді-Італьян» поставили двохактну комічну оперу «Двоє сліпих з Багдаду» А.-Ж. Фурнієра, а наступного 1783 року у Фонтбло відбулася прем'єра чергової опери А. Гретрі «Каїрський караван» (у трьох актах). Публічна прем'єра твору відбулася у Королівській академії музики (на сцені паризького театру Порт-Сен-Мартен) у січні 1784 року. Ідея була підказана графом Прованським, майбутнім королем Франції Людовиком XVIII. Опера набула широкої популярності, і в період до 1829 року на головній сцені Парижу вона виконувалася п'ятсот разів.

Нагадаємо, що композитори, особливо італійські, в цей період не забували і про старі сюжети, якими продовжувала захоплюватися публіка (мова йдеться про «Александра в Індії», «Китайського героя» і «Сироя»). Опери на лібрето Метастазіо завжди мали гарантований успіх, приносили театрам неабиякі доходи, тому композитори не поспішали відмовлятися від добре знайомих сюжетів. Іноді створювалися опери і на нові східні сюжети

(наприклад, до китайської екзотики звернувся П. Ріттер, який у Мангеймі поставив оперу «Мандарин»).

Третій період, перший етап – перша половина XIX століття стала продовженням попередніх творчих пошуків в області оперного театру. Незважаючи на нові соціально-політичні умови, які вплинули на театральне життя і репертуар, особливо у Франції, смаки публіки змінювалися досить повільно. Останнє сприяло подовженню сценічного життя героїчних сюжетів з історії великих полководців, які підкоряли «екзотичні» країни (особливо це було актуальним для Франції наполеонівської доби). Попри тяжіння до героїки минулих часів композитори, представники різних національних шкіл, не перестають звертатися до «екзотики», якими вважалися східні сюжети. При цьому східноазіатські образи переходять до другорядного плану, поступаючись своїм лідерством ісламському Сходу (Туреччина, країни Арабського Сходу, Іран, Закавказзя, Вірменія, країни Північної Африки, Андалузія). Сюжети з життя східного гарему були зручними для композиторів і театральних підприємств – тут були заплутані любовні інтриги, прояви героїзму головними персонажами, можливість зробити щасливу розв'язку драматичної ситуації, що цілком задовольняло публіку.

В цей період стає характерним і більш глибоке ставлення до східної культури з боку поетів та письменників, які занурювалися у традиції Сходу у пошуках творчого натхнення, або зверталися до філософських джерел, щоб через їх мудрість познати закони буття. Про це свідчать твори письменників, поетів, драматургів, а також філософські тексти. Не переривається в цей час увага до Китаю та Індії, хоча найчастіше митці звертаються до культури мусульманських країн (Персія, Туреччина).

Так, у 1801 Ф. Шиллер взявся за обробку казкової драми «Турандот» К. Гоцці. Його метою було поліпшити репертуарний стан Веймарського театру, але під час роботи поет захопився своєю справою: він зробив новий психологічний портрет Турандот, змінивши її мотивацію, вніс деякі зміни в

образи чотирьох масок, написав нові загадки і, таким чином, представив публіці свою версію казки. Однак сюжетна фабула залишилась оригінальною.

Особливий інтерес до Сходу, як відомо, виявляв Й. Гете, для якого східна поезія стала джерелом натхнення. Підтвердженням цього було створення на початку нового ХІХ століття знаменитого «Західно-східного дивана» (1814–1819), безпосередньо пов'язаного з культурою Сходу. Це було проявом поваги до перського поета ХІV століття Хафиза. В 1821 році Гете пише нарис «Про індійську та китайську поезію», а слідом за ним – цикл віршів «Китайсько-німецькі пори року і дня» (1827, опубл. в 1830). Відомо, що Гете цікавився також живописом і декоративно-прикладним мистецтвом Китаю. Г. Гейне пише «Альманзор» (1827). В 1829 році В. Гюго опублікував свій поетичний цикл «Східні мотиви» – чотири вірши, що були написані в 1828 році. В період інтенсивного розвитку романтичних ідей в Європі великий успіх мала орієнтальна повість «Лалла-Рук» (1817) ірландського поета Томаса Мура. Пізніше її мотиви не один раз будуть використані у якості основи лібрето.

В музичному мистецтві орієнталізм також продовжує розвиватися, охоплюючи широкий спектр жанрів – інструментальні, симфонічні, вокальні та музично-сценічні. Найчастіше східні мотиви з'являються в оперному жанрі, що обумовлено використанням сюжетів із турецькими, перськими, китайськими, індійськими, північно-африканськими мотивами (в останній третині століття на оперній сцені з'являються японські персонажі).

Схід став джерелом натхнення для багатьох композиторів першої половини ХІХ століття, до списку яких увійшли **К. М. Вебер** («Абу Гасан», (1810) за сюжетом казки «Тисячі і однієї ночі», а також музика до п'єси Г. Шиллера «Турандот, принцеса Китаю»), **Л. Шпор** («Джессонда», 1822) **Дж. Россіні** («Італійка в Алжирі» (1813) і «Турок в Італії» (1814), а також більш пізня «Маленька китайська полька»), **В. Белліні** («Заїра», 1829), **М. Гарсія** (салонна опера «Китаєць»), **Ч. Е. Хорн** («Дев'ята статуя, або Ірландець у Багдаді», 1814; «Перські мисливці, або Троянда Грузії», 1817;

«Лалла Рук, або Кашмирський менестрель», 1818), **Д. Обер** («Бронзовий кінь», 1835), **Р. Шуман** (ораторія «Рай і Пері», 1843; фортепіанний цикл «Східні картини», 1843). **Й. фон Бургмюллер** (балет «Пері», 1843) та інш.

Другий етап – друга половина XIX століття – був відзначений новими соціальними потрясіннями: спочатку по Європі пройшла низка революцій, поштовхом для яких стала французька революція 1848 року, в 1853 році почалася Кримська війна (1853–1856), в яку крім основних сторін (Османської та Російської імперій) у військову кампанію були втягнуті Франція, Велика Британія та Сардинія. В 1870–1871 відбулася Франко-Пруська війна, в якій Франція потерпіла поразку; в 1877–1878 роках – війна на Балканах (Російська імперія – проти Османської). Всі ці події, як і внутрішнє соціально-політичне життя країн, інтенсивно висвітлювалися та обговорювалися в пресі, впливали на настрої в суспільстві, поступово змінювали свідомість. Крім того, подорожі або вимушені переїзди митців до інших країн, в тому числі східних, як і соціальне життя, накладали певні відбитки на творчість поетів, письменників, музикантів, художників і спонукало до пошуків нового. Поступово романтизм починає переходити у фазу постромантизму, поступаючись місцем реалізму, а пізніше і натуралізму; ще пізніше з'явиться імпресіонізм, який підготує естетичну платформу для модернізму початку XX століття.

З середини XIX століття під впливом соціальних потрясінь, перегляду естетичних позицій починають привертати до себе увагу народне мистецтво і національні культури «маленьких» країн. Не згасає інтерес і до східної культури, яка продовжує приваблювати своєю загадковістю й інтонаційною свіжістю, а також філософією життя. В суспільстві зростає тяжіння до містики, бажання пізнати незрозуміле і таємниче.

В межах нових поглядів і світосприйняття орієнтальна тема продовжувала поширюватися в художній творчості і ніяким чином не суперечила вже сформованим творчим позиціям. Митці-романтики почали звертати увагу на інші національні культури, розуміти їх багатство і

самоцінність; з іншого боку, їм було притаманно тяжіння до незвичайного, таємничого, невідомого, містичного – саме такими бачилися Індія, Китай з їх стародавніми традиціями. Іноді життя цих країн приваблювало героїчними сторінками своєї історії, що відповідало настроям багатьох європейців.

Оновлені уявою митців картини Сходу продовжували віддзеркалюватися в літературі, поезії, живопису. Свою роль у процесі культурного зближення сходу і заходу відігравала філософія і багата поетична спадщина східних країн, яка мала неабиякий вплив на західноєвропейську літературу протягом всього XIX століття. Г. Гейне пише вірші «Китайський імператор» (1844), «Білий слон» (1851), поему «Поет Фірдоусі» (1851), присвячену відомому перському поету X століття; Ж. де Нерваль – після перебування на Сході в 1843 році – пише нариси, есе й оповідання і видає в 1852 році книгу під загальною назвою «Подорож на Схід». Після подорожі у 1841 році до Індії Ш. Бодлер передає свої відчуття та враження у віршах («Запрошення до подорожі» зі збірки «Квіти зла», 1855). Відомо також про захоплення далекосхідним мистецтвом, зокрема японським, Еміля Золя. Навіть Е. Мане в 1868 році написав відомий портрет письменника в його кабінеті на фоні гравюр К. Хокусая.

Захопленість східними образами стала характерною рисою і для багатьох живописців, особливо наприкінці XIX століття. Важливим кроком на шляху зближення східної та західної культур стало, як відомо, мистецтво імпресіоністів, постімпресіоністів та модерністів Е. Мане (Портрет Е. Золя), К. Моне («Японка», 1876; на початку XX століття – серії хризантем, ірисів, наприкінці життя – серія «Японський місток»), В. Ван-Гога (писав серії квітів, в тому числі ірисів, картини за роботами японських майстрів К. Ейсена, У. Хіросіге), а також раннього А. Матісса (портрети японок, одалісок). Дослідники, зокрема Дж. Ревалд [170; 171], А. Перрюшо [166; 165] вказують, що їх роботи, за технікою, часто нагадують східних художників: малюнки В. Ван-Гога іноді схожі на фрагменти сувої Го Сі, а натюрморти Матісса можна порівняти з роботами Шень Чжоу. Значним фактором підвищення

інтересу до культури Сходу з боку французьких митців зіграло відкриття творчості Хокусаї. Як відомо, Ван-Гог вперше почав використовувати для малюнків тушшю очеретові палички, намагаючись максимально наблизитися до техніки східних художників [165; 171]. А. Матісс після відвідування у 1906 році Алжиру захопився арабесками мусульманського Сходу, а трохи пізніше – японською гравюрою (класичною ксилографією) [179]. До образу японської актриси Ханакі, яка виступала в Європі зі своєю трупкою, неодноразово звертався Огюст Роден. В цілому, починаючи з 1906 року, він зробив понад п'ятдесят скульптурних портретів Ханакі, в кожному з яких зафіксував найдрібніші відтінки емоцій актриси. Тож орієнтальна тематика до кінця століття значно поширилася, захопивши додатково художній простір образотворчого мистецтва.

У другій половині XIX століття до екзотичних образів Сходу активно зверталися і композитори. Їх увагу, як і раніше, привертала арабомусульманський регіон, а також східна та південна Азія. Особливе місце серед митців-музикантів посідає Ф. Давид (1810–1876), який вважається засновником європейського музичного орієнталізму (ним написано «Вітерці Сходу» (*Les brises d'Orient*, 1845), ода-симфонія «Пустеля» (1844) опера «Лалла-Рук» (1862) та інші твори). До східних образів зверталися Ф. Базен (1816–1878; опера «Мандрівка до Китаю», 1865), Ж. Оффенбах (1819–1880; балет «Метелик», 1860), Ш. Гуно (1818–1893; опера «Цариця Савська», 1862), Ж. Бізе (1838–1875; опери «Шукачі перлин», 1863, «Джаміле», 1871), Ф. Галеві (1899–1862; «Вічний жид», 1852), Ж. Массне (1842–1912; «Король Лахорський», 1877), Л. Деліб (1836–1891; «Лакме», 1883). Особливий вклад в цій області було зроблено К. Сен-Сансом (1835–1921), якому належать не тільки опери «Жовта принцеса» (1872) і «Самсон і Даліла» (1877), а й твори інших жанрів: марш для духового оркестру «Схід і Захід», «Алжирська сюїта» для симфонічного оркестру, «Арабський капріс» для двох фортепіано, «Єгипетський» концерт № 5 для фортепіано з оркестром, вокальний цикл «Перські мелодії» та інші.

Необхідно підкреслити, що на відміну від попереднього періоду творчі зусилля композиторів, починаючи з середини XIX століття, направлені на створення більш достовірних картин Сходу. З цією метою поступово оновлюються засоби втілення орієнтальних образів: окрім запозичення сюжетів з літератури сходу (це було вже традиційним), використовуються музичні цитати, окремі інтонації та ладогармонічні барви, фактурні прийоми (тривала педаль), інструменти, в музиці відчувається тяжіння до орнаментальності та східної декоративності. Значною подією у цій справі стало видання у 1884 році книги «Китайська музика» нідерландського місіонера Й. ван Аальста, яка пізніше стала для європейських композиторів основним джерелом музичних цитат [112].

Четвертий період (кінець XIX – перша чверть XX століття) був позначений захопленням європейців містицизмом та езотерикою, які прийшли зі Сходу. В цей період досяг свого розквіту символізм і мистецтво декадансу, на зміну їм прийшов модернізм. Криза європейського суспільства, яка відчувалася не тільки у соціальному житті, а і в мистецтві, все більше спонукала митців звертатися до східних філософсько-релігійних вчень у пошуках гармонії. Не випадково, що у подібному контексті в першу чверть XX століття об'єктом особливої уваги композиторів стають *країни східної та південної Азії* (Китай, Індія). У цей період під впливом поширення зв'язків різного характеру, включаючи культурний обмін, кардинально змінюється відношення до культурних надбань цих країн, по-іншому сприймається та розуміється східна естетика і як наслідок цього розгортається процес деєвропеїзації західної музики.

Провідну роль в цьому процесі зіграли дослідники східної культури. Яскравим прикладом є діяльність Карла Юнга (1875–1961), який спочатку написав коментарі до перекладеної китайського алхімічного трактату «Таємниця червоної квітки», а потім і сам став досліджувати алхімію, читаючи алхімічні тексти з трактату «Розарій філософів» та «Священні книги Сходу» у п'ятдесяти томах, що вийшли протягом тридцяти років (1879 –

1910). До серії увійшли перекладені англійською священні писання буддизму, даосизму, індуїзму, конфуціанства, джайнізму, зороастризму, ісламу. Про книгу «І-цзин» Юнг висловлювався: «Біблія та «І цзин» подібні і за своєю роллю духовного центру відповідних культур, і за ступенем загадковості походження і глибинного змісту, що продовжує зберігатися незважаючи на багатовікові подвижницькі зусилля їх дослідників» [цит.: 10910, с. 5]. Особливо важливою для поширення знань і формування більш реалістичного сприйняття Сходу була діяльність Е. Шаванна, Р. Вільгельма, П. Пеліо, А. Швейцера та інших, що свідчить про формування на межі століть нового ставлення до надбань Сходу і наукового підходу до старовинних писань і традицій. Опубліковані праці дослідників східних традицій, переклади трактатів, літературних і поетичних творів надавали можливості європейцям побачити інший Схід, ознайомитися з реалістичними поглядами на культуру і мистецтво далеких країн, вивчати їх філософію.

На хвилі загального підвищеного інтересу до Сходу розвивалося в цьому напрямку і музичне мистецтво. Свою роль у цьому відіграв М. Равель (1875–1937), який створив у 1898 році увертюру «Шехеразада» для симфонічного оркестру, а в 1903 – цикл пісень з тією ж назвою; в 1910 році було завершено фортепіанний цикл «Моя матінка Гуска», в одній із п'єс якого відтворено китайські образи. До східних образів звертався А. Руссель (1869–1937): в 1909 році він подорожував по старовинних містах Індії, а потім відтворив свої враження в музиці, написавши симфонічний триптих «Виклик видінь» (1912), оперу «Падмаваті», яку розпочав писати до початку Першої світової війни, а завершив у 1923 році, «Дві китайські поеми» ор. 35 (1927), «Дві китайські поеми» ор. 47 (1932). Історичне значення у музичному зближенні Сходу і Заходу мала творчість Дж. Пучіні (1858–1924), автора опер «Мадам Батерфляй» (1904) і «Турандот» (1924).

Культурні традиції Сходу знайшли своє віддзеркалення не тільки в оперній, а й в симфонічній, інструментальній та вокальній музиці багатьох композиторів, про яких не можна не згадати. Серед них Г. Малер (1860–1911).

Найвизначніший його твір – симфонія-кантата «Пісня про Землю» (1909) – пов'язаний з китайською поезією епохи Тан (VIII ст.). З історії його написання відомо, що після глибокого потрясіння (смерть малої доньки) композитор натрапив на збірку старовинної китайської поезії під назвою «Китайська флейта» (у перекладі Ганса Бетге). Філософський зміст віршів його вразив і одразу знайшов відлуння в душі, в результаті чого виникла музика. А. Веберн (1883–1945) у вокальних циклах також звертався до китайської поезії: «Таємнича флейта» ор. 12, на вірші Лі Бо в перекладі Х. Бетге (1917); «Самотня» на вірші Ван Сен-ю з «Китайської флейти» Х. Бетге (1914); «На чужині» на вірші Лі Тай-бо з «Китайської флейти» Х. Бетге (1917). Творчість цих композиторів стала свідомством нового спалаху інтересу до східної філософії, езотерики і як результат – нового, глибинного осмислення питань Буття.

Після 1925 року інтерес до далекосхідних образів виникає епізодично. Серед західноєвропейських композиторів можна назвати Б. Бартока (балет «Чудесний мандарин», пост. 1926 року), австрійця Г. фон Ейнема (балет «Принцеса Турандот», 1943).

П'ятий період (друга половина XX століття). Після періоду затишшя з середини XX століття починається шостий період інтегрування східних традицій у західне мистецтво. Вичерпавши можливості тональної музики та традиційних засобів виразності, форм і жанрів, композитори-авангардисти другої хвилі спрямували свій погляд на Схід. Так К. Штокхаузен (1928–2007) під впливом езотерики намагався поєднати музику із духовним началом, знайти «універсальну форму»; музика для нього була явищем інтуїтивним і всесвітнім – про це свідчить медитативний характер його «Stimmung» («Настрій»), в якому композитор звертається до старовинних східних символів і заклинань. Музичні традиції Індії та Японії простежуються в творчості О. Мессіана (1908–1992), який цікавився філософією сходу і вивчав японську та індійську культури; пошуки нового знайшли своє віддзеркалення у його відомій Турангаліла-симфонії (1948). Багаті ресурси для збагачення

виразності своєї музики знайшов у музиці Японії та Індії П. Булез (1925–2016). Ідеї індійського буддизму і дзен-буддизму суттєво вплинули на творчий метод і музичну мову американського композитора Дж. Кейджа (1912–1992), про якого не можна не згадати. За допомогою І-Цзін композитор написав для фортепіанний твір «Музика змін» (1951): музику утворює сам виконавець в залежності від того, як випаде під час гадання. Відома п'єса «4'34» – також результат занурення у східну філософію – медитація на тишу.

Об'єднуючим музику Сходу і Заходу фактором стали не тільки філософські засади, а й активне використання європейськими композиторами XX століття мікроінтерваліки (або мікрохроматики), яка завжди була притаманна східним мелодіям, східних інструментів та їх обертонових звучань, складні ладові утворення.

Мистецький діалог Сходу та Європи до початку XXI століття пройшов великий шлях від простої зацікавленості Заходу екзотикою Сходу до усвідомлення самотності й самоцінності східної культури та відмовлення від європоцентристської установки. Поступові зміни у сприйнятті східної культури, особливо далекосхідної, та відкритті її філософських глибин сприяло розвитку системи засобів для втілення тих чи інших східних ідей.

1.2.Музичні традиції Сходу у дзеркалі досліджень

Тривалий час у європейському суспільстві, за причиною колоніальної політики, існувала позиція, згідно якої культура Сходу вважалася другорядною, нерозвиненою, первинною. Це багато в чому пояснює довготривалу відсутність широкого дослідження національних музичних культур «екзотичних» країн. Коли у XIX столітті набули розвитку історія музики (видавалися енциклопедії, біографії композиторів, нариси тощо), музична публіцистика та критика і коли поширилися культурні взаємозв'язки та почали проводитися Всесвітні виставки, в межах яких відбувалися концерти, ставлення до мистецтва сходу залишалося колишнім. Навіть сміливий експериментатор Г. Берліоз не розумів китайську та індійську

музику і не визнавав їх самоцінність. У 1851 році за розпорядженням французького уряду він був у Лондоні, де виконував функції члена журі на Всесвітній виставці. В межах концертної програми виступали музиканти Китаю та Індії. Пізніше критик написав статтю (вона увійшла в книгу «Вечори в оркестрі» 1853 року видання), у якій згадував про їх виступ і в уїдливих тонах відгукувався про східне мистецтво, котре, однак, мало історію понад три тисячі років. Берліоз описав китайські інструменти, які він порівняв із європейськими (їх зовнішній вигляд, особливості звучання і звуковидобування) і знайшов для себе забагато недоліків. Стосовно китайських співаків він писав: «Мелодія закінчувалася на тоніці, < ... > і не відступала від зазначеної від початку тональності і ладу. Акомпанемент складався з досить жвавого і завжди однакового ритмічного малюнку, що виконувався мандоліною і дуже мало або зовсім не узгоджувався з нотами голосу» [119]. У цій же статті критик згадує і індійських музикантів: «Один з них співає на якомусь індійському діалекті чарівну мелодію мі мінор, що охоплює лише сексту (від «мі» до «до»), і таку сумну, незважаючи на її живий рух, таку страждаючу, таку вигнану, таку поневолену, таку збентежену, настільки позбавлену сонячного світла, що відчуваєш, слухаючи її, напад ностальгії. <...> Музика ост-індійців, проте, мало чим відрізняється від китайської, якщо судити з інструментів, надісланих Індією на універсальну виставку» [119].

Для більшості європейців Схід залишався незрозумілим, іноді дикуватим і жорстоким, іноді привабливим і спокусливим, але завжди нижчим, оскільки в багатьох випадках був колонізованим. Думку про подолання європоцентризму у відношенні до східної культури було висловлено наприкінці XIX століття, зокрема про це в 1890 році писав С. М. Георгієвський у своїй книжці «Важливість вивчення Китаю». Це була одна з перших робіт у цьому напрямку.

Глибокі дослідження східних культур (в тому числі філософії і мистецтва) розпочалися у XX столітті. Значна кількість таких досліджень

належить європейським мистецтвознавцям і філософам. Для висвітлення музикознавчих проблем велике значення мали дослідження східних філософських вчень і загальнокультурних традицій країн, оскільки вони відігравали роль фундаменту східного мистецтва і визначали напрямок його розвитку. Знання філософських й естетичних засад багато в чому пояснювало особливості музичної культури східних країн. Для композиторів кінця XIX та XX століття, як і для поетів, переклади східної літератури і різного роду дослідження були важливими джерелами творчих ідей.

Серед західних авторів кінця XIX – початку XX століття – дослідників східного духовного та культурного надбання – необхідно згадати **Едуара Шаванна** (1865–1918), французького дослідника даосизму і конфуціанства, **Ріхарда Вільгельма** (1873–1930), німецького синолога і місіонера, який двадцять років (1900 – 1920) працював у Китаї в провінції Шаньдун і, добре вивчивши культуру, написав працю «Релігія і філософія Китаю» у восьми томах, переклав німецькою «І-цзин» і старовинні даоські тексти, в тому числі «Дао де Цзін» Лао-цзи [181]. Він був одним з тих, хто дотримувався позиції рівноправності східної і західної культур. Відомим французьким вченим був **Поль Пелліо** (1878–1945), який досліджував китайську, монгольську історію та мистецтво, культуру народів центральної Азії, перебуваючи з 1905 року в далекосхідних експедиціях, неодноразово приймав участь у розкопках, збирав старовинні китайські рукописи і книги, закупив біля тридцяти тисяч книг для Національної бібліотеки Франції.

Добре відомо і про вклад автора монографії про творчість Й. С. Баха **Альберта Швейцера** (1875–1965), який досліджував розвиток філософської думки в Індії, Китаї, Греції, Персії, а свої погляди оприлюднив у циклі лекцій. В листах із африканського містечка Ламбарене, де Швейцер працював кілька років (1939–1945), він зафіксував свої роздуми про філософію Лао-цзи; ряд робіт було присвячено індійській культурі (серед них «Світогляд індійських мислителів. Містика і етика» [177] та «Індійська думка та її розвиток» [178]).

Знавцем китайської культури і мистецтва був британець **Реймонд Стенлі Доусон** (1923–2002), викладач китайської в Оксфордському університеті (1961–1990), автор кількох книг про історію культури і філософії Китаю. Найвідоміші з них «Китайський хамелеон: аналіз європейських концепцій китайської цивілізації» [133] та «Конфуцій» [134]. В першій з них автор висвітлює діяльність перших місіонерів, підкреслює інформаційну важливість їх звітів, наголошує на аналогічній ролі мандрівників. У другій книзі Доусон коментує найстаріший конфуціанський текст «Лунь Юй», показує, як думки великого вчителя формуються в окрему систему. Автор дослідження з позиції людини другої половини XX століття пояснює силу впливу окремих висловлювань Конфуція протягом двох з половиною тисячоліть.

Серед синологів Російської імперії і радянських часів відомі імена **В. Алексєєва** (1881–1951), який займався вивченням і перекладами китайської літератури і поезії, а також писав про театр, та його учня **Ю. Щуцького** (1897–1938). Значна кількість їх робіт присвячена книзі «І цзин». Про велике значення останньої академік В. Алексєєв у середині XX століття писав: «"І-Цзін" є книга книг, яка дає заглибленому у неї уму й силу, й зміст, але ніяким умом не вичерпна» [цит.: 110, с. 4]. Ю. Щуцький увійшов в історію сходознавства як найкращий перекладач книги «І-Цзін», яку було видано у Європі кількома мовами. Загальну історію перекладів китайської книги європейськими мовами дослідила Ю. Зиновієва [28]. Авторка статті підкреслила значущість старовинного філософського джерела для розуміння класичної культури Китаю. Посилаючись на дисертацію Ю. Щуцького та результати власних досліджень, вона повідомляє, що «І-Цзін» було перекладено французькою, англійською, німецькою, російською та латинською мовами. Відомим синологом був **М. Конрад** (1891–1970) – японознавець, який займався дослідженням філософії, літератури і мистецтва Японії.

Щодо музичного мистецтва, зокрема орієнтальної тематики, то слід зазначити, що в західноєвропейському музикознавстві це питання (в загальних рисах) іноді висвітлювалося в монографічних виданнях. Одним з таких прикладів є книга Г. Аберта «Моцарт» (1921 – I том, 1924 – II том) [113]. Аналізуючи оперну творчість композитора, зокрема «Викрадення із сералю», автор звертає увагу на східні мотиви.

Інформацію історичного, а також аналітичного плану про твори композиторів на східну тематику можна знайти в окремих статтях (наприклад, М. Карнера «Екзотичні елементи у Пуччіні» [127]) і монографіях. Серед останніх назовемо книги Джуліана Баддена «Опери Верді» [123; 125; 124] (у 3-х томах), «Пуччіні. Його життя і творчість» [122]. Ці дослідження побудовані на архівних матеріалах; аналіз кожної опери охоплює обговорення лібрето, композиції і музичної мови як частини драми. Велику інформативну цінність має монографія **Стівена Хюбнера** «Опери Ш. Гуно» [146], в якій кожна опера розглядається приблизно за таким саме планом. Одним із сучасних досліджень оперного жанру є друга монографія Стівена Хюбнера «Французька опера кінця століття» [147]. Це перше повне дослідження багатого оперного репертуару, написаного та виконаного у Франції протягом останніх двох десятиліть дев'ятнадцятого століття. В межах цієї праці автор піднімає стилістику багатьох опер, написаних у другій половині XIX століття. Серед них є такі, що мають відношення до східної теми (наприклад, опери Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Е. Рейєр та інших композиторів). Екзотизм західної музики цілеспрямовано досліджується Джонатаном Беллманом [118].

В радянському музикознавстві XX століття питань східної музики торкалися Г. Шнеєрсон («Музична культура Китаю», 1952), В. Конен («Значення позаєвропейських культур для музики XX століття», 1973). Ряд дослідників в межах окремих монографій зверталася увагу на твори зі східною тематикою західноєвропейських композиторів, але надавали їм лише загальну характеристику і розглядали східний елемент як декоративний (мова йдеться про інструментальну музику); в деяких працях автори обходилися навіть

звичайною констатацією такого факту. Наприклад, у нарисі про К. М. Вебера А. Кенігсберг лише згадує про наявність орієнтальних мотивів у творчості композитора, коли мова йдеться про ранню оперу «Абу-Гасан». Загальні відомості про східну тематику у творчості композиторів К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фалі читач знаходить у відомих монографіях І. Мартинова і Ю. Кремльова. Більше уваги приділяється «східним операм» в монографії «Пуччіні» О. Левашової. Окремі факти про використання композиторами в оперному жанрі східної тематики (на рівні сюжетів) можна знайти і в працях українських дослідників – І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної [31], В. Даньшиної [17; 18]. Широких й узагальнюючих досліджень з орієнтальної тематики в європейській музиці минулих часів у радянському музикознавстві не велося. Можливо, це пояснюється тим, що на той час тема орієнталізму за деяких обставин не могла входити до списку актуальних. Значні зрушення у цьому напрямку почали відбуватися з кінця XX століття, що було пов'язане зі змінами політичної карти Європи.

З отриманням незалежності в Україні почали більш інтенсивно розвиватися власні наукові школи, в тому числі і музикознавча. Період кінця XX і початку XXI століть відзначався також поширенням культурних взаємовідносин як із західними країнами, так і з країнами Сходу. Це слугувало поштовхом для розвитку в Україні дослідницької роботи, направленої на вивчення філософських і культурних традицій Сходу. Активна інтеграція Сходу і Заходу викликала збоку науковців широкий інтерес до теми діалогу культур. Найважливішу роль в цьому відіграло відкриття у 1991 році Інституту Сходознавства ім. А. С. Кримського, в межах діяльності якого відбулися значні зрушення у сфері дослідження східної філософії і культури (в тому числі китайської, японської, індійської, корейської, єгипетської, арабської, турецької). Велика кількість статей належить українському синологу В. О. Кіктенко, який досліджує філософські концепції конфуціанства і даосизму та питання культурної інтеграції Сходу і Заходу [39; 37; 40; 35]. Значний вклад у вивчення культури і релігійно-філософського надбання

арабо-мусульманського регіону зробили М. М. Якубович, О. О. Хамарай, Ю. І. Петрова, тюркську культуру досліджує І. М. Дрига [2423], єгипетську – М. О. Тарасенко.

У сфері музикознавства під впливом інтеграційних процесів, які захопили усі сфери культурного життя, починаючи з кінця XX століття також почала інтенсивно розвиватися науково-дослідницька гілка «Схід – Захід». Одним з найбільш актуальних питань стало питання взаємовпливу музичних традицій Сходу та Заходу. Розробці цієї тематики присвячено велику кількість робіт науковців різного рівня.

Зазначимо, що питання музичного діалогу досліджувалося у різних ракурсах протягом другої половини XX – початку XXI століття багатьма науковцями. З одного боку, культура Сходу, розглядається як самобутнє, самодостатнє явище, окремий феномен; з іншого – дослідників цікавлять факти саме музичного діалогу Європи і Сходу, проблема мистецької інтеграції двох протилежних світів, які пов'язані між собою за принципом «матерія – дух».

Щодо дослідження східної музичної традиції, зокрема китайської, слід зазначити, що значна кількість робіт належить китайським музикознавцям, котрі займаються вивченням національної музики. Однією з таких робіт є ґрунтовне дослідження У Ген-Іра з історії музики Китаю, Кореї та Японії [92]. Велика кількість наукових статей і дисертаційних робіт присвячені народно-пісенному фольклору, який вважається джерелом музичної культури Китаю (серед ґрунтовних досліджень на цю тему зазначимо роботу У Хунюань «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру»). Багато сучасних китайських науковців досліджують різні аспекти інструментальної музики. Наприклад, вплив фольклору на фортепіанну творчість китайських композиторів розкрито в наукових працях Ван Юйхе, Сунь Мінчжу, Цзюй Ціхуна, Ян Інью, які мають більш історико-культурологічний характер. Більш глибоко це питання розглядається у музикознавчих роботах Бянь Мен,

Хуан Пін, окремих статтях Ван Вень Лі, Лю Фуань, Чжао Сяошена та багато інших.

Активно розробляється проблема впливу європейських традицій на фортепіанну творчість того чи іншого композитора XX – XXI століть. Ван Яньсуй досліджує феномен пасторальності у фортепіанній музиці Китаю [8; 10; 11; 9]; китайську програмну фортепіанну музику XX – початку XXI століття досліджує Лу Цзе; Чжао Юе аналізує циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть [107]. Про становлення і розвиток китайської фортепіанної культури йдеться у дисертації Лю Цзюнь [71].

Розвиток народно-інструментального виконавства в Китаї та питання музичної освіти знайшли висвітлення в публікаціях і дисертації Чжу Сиси («Становлення та розвиток народно-інструментальної школи в Китаї: виконавство, освіта, національний репертуар»). Філософсько-естетичні категорії в аспекті їх впливу на мистецтво Китаю розглядаються у спеціальних роботах Гуань Цзяньхуа, Цянь Жуна, Чжао Сяошена. Проблема формування і розвитку симфонічного жанру у китайській музиці висвітлена у дисертаційній роботі Ло Шіі. Про концертно-педагогічну діяльність українських співаків у Китаї у XX століття пише у своєму дисертаційному дослідженні Ван І. Традиції хорової музики і диригування висвітлено у дисертації і статтях Лю Фань («Хорове диригування в Китаї другої половини XX – початку XXI століття: освітній та виконавський аспекти»).

Китайськими музикознавцями (Діан Мін Дунь, Лі Інхай, Фань Цзюїнь, Хуан Сянпен, Юань Цзінфан) досліджується і музично-театральне мистецтво Китаю. Низка наукових публікацій присвячена традиціям Пекінської опери і сучасним постановкам класичного репертуару на сценах китайських театрів (Мэн Яоюй, Лю Цзінь, Сяо Хуівен).

Важливою у сучасному музикознавстві стала тема мистецького діалогу «Захід – Китай» та європейського орієнталізму у сфері оперного жанру. Цій проблематиці присвячено ряд досліджень, серед яких привертає увагу робота

Лі Хуасінь, в якій піднімається питання мистецького взаємовпливу Піднебесної і Заходу [57; 58; 56]. У дисертаційній роботі аналізуються різні жанри, в тому числі оперний. Звернемо увагу, що акцент зроблено на західному впливі, тоді як східний вплив на музичне мистецтво Заходу окреслено в загальних рисах. Взаємодії музичних традицій Китаю та Європи висвітлюють також Ден Еньї [22], Пан Фень [83].

Музично-сценічні жанри стали об'єктом дослідження Лі Чжи, в якому висвітлюється проблема взаємодії музики і танцю в балетному та оперному жанрах. Аналізуються окремі сцени з опер «Аїда», «Чіо-Чіо-Сан», «Турандот», «Кармен» та інших; підкреслено особливості сучасних китайських постановок відомих європейських сценічних творів [60]. Чжан Цзунжуй аналізує традиції Пекінської опери [105]. Хуївень Сяо досліджує історію формування та розвитку китайської опери за європейською моделлю (на прикладі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим» [192]. Лянь Юнь порівнює пекінську та італійську оперні моделі [73], Ту Дунь висвітлює важливі питання розвитку китайської опери в контексті західноєвропейського інтегрування [89]. Серед монографічних праць китайських науковців можна назвати «Історію китайської опери та мюзиклу» Цзюй Ци Хун [202], «Історія сучасної китайської опери» Мань Сінг Ін [198].

У дослідження японської музики та її історії зробила свій науковий внесок українська музикознавиця Є. Суда: у своїх роботах авторка дослідила особливості жанрової системи японської музики, визначила характерні риси музичного мислення японців, охарактеризувала інструментарій. Значна увага приділяється питанню впливу західної традиції на розвиток японської музики та музичної освіти [90].

Тема західноєвропейського орієнталізму в оперній музиці XIX століття достатньо «молода» і малодосліджена у порівнянні із загальною історією цього жанру. Вона стала предметом активних наукових досліджень на початку XXI століття, отримавши відображення в низці публікацій і ґрунтовних робіт. Особливо варто відмітити дисертаційну роботу О. Корчової, присвячену

оперній творчості Дж. Пуччіні [45] Серед авторів наукових статей назвемо А. Мізітову, яка порівняла «Турандот» Ф. Бузони і Дж. Пуччіні [76], Ван Іань, що дослідив китайські музичні теми в опері «Турандот» Дж. Пуччіні [194], Юйцзяо Ма (у статті досліджується сюжети про принцесу Турандот в європейській опері XVIII століття [75]), У Цзин Юй (автор характеризує музичний матеріал опери Дж. Пуччіні «Турандот», визначає цитати з китайської музики [93]), Чень Шан (проаналізовано образ принцеси Турандот в однойменній опері Дж. Пуччіні [101]) та інш. Монографію, присвячену «Турандот» Пуччіні, написали Ло Цзімін і Мі Лехен [196]. Свій внесок у дослідження західноєвропейського орієнталізму зробила Лі Мін, авторка низки статей [Помилка! Джерело посилання не знайдено.51; 54; 49; 55] і дисертаційної роботи [50].

В ракурсі мистецького діалогу музикознавцями досліджувалося і японське музичне мистецтво. Серед робіт можна назвати монографічні роботи зарубіжних музикознавців Гальяно Л. Йогаку «Японська музика в XX столітті» [139], Т. Д. Сузукі «Дзен і японська культура» [181], А. Уейлі «Східне мистецтво та культура : дослідження індійського, китайського та японського мистецтва» [186]. Музичний діалог у вокальному та оперному мистецтві Європи висвітлено в статтях українських науковців. О. Батовська і Т. Шаповалова проаналізували вокальний цикл «3 пісень Хіросіми» І. Карабиця [4], Р. Горобець розкриває музичну стилістику опери К. Сен-Санса «Жовта принцеса» [15], Я. Іваницька у своїй статті проводить паралель між «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні та японською культурою [29] (це питання розглядається авторкою і в її дисертації [30]), О. Сакало аналізує жанрові параметри «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні [86].

Іноді зустрічаються поодинокі публікації, в яких в контексті діалогу Схід – Захід досліджується творчість турецьких композиторів [81]. Турецька тематика в оперному жанрі розглядалася в межах окремих монографій, присвячених розвитку оперного жанру або творчості західноєвропейських композиторів. Про такі роботи йшлося вище.

На сучасному етапі дослідження в рамках теми Схід – Захід продовжуються, завдяки чому постійно відкриваються нові сторінки як в історії європейської, так і в історії східної музики.

Висновки до першого розділу

1. Історія культурних відносин між східними та європейськими державами налічує не одне століття. Інтеграція східної традиції в західноєвропейський оперний театр, яке розпочалося у XVII столітті, йшло за кількома векторами (китайський, турецький, арабський, перський, індійський, японський тощо) і має свої періоди. Кожен з них визначається характером сюжетів, задіяних способів втілення східного елементу, ступенем розвитку музичних засобів виразності.

Система засобів втілення східної теми розвивалася поступово. В **перший період (остання третина XVII століття)** використовувалися відповідні сюжети: серед персонажів могли бути представники східної раси, або дія відбувається у східній країні. Найчастіше використовувалися комбіновані сюжети. Оскільки опера – явище сценічне, то не можна було обійтися без костюмів, реквізиту, декорацій. Саме вони на першому етапі відігравали головну роль по створенню умовного, декоративного образу Сходу (турецького, китайського, індійського, перського). Визначну роль в перший період відіграли Ж.-Б.Люлі, Г. Перселл, А. Кампра.

Другий період. Перший етап – від початку XVIII століття до середини 60-х років. В розвитку мистецького діалогу Схід – Захід це був період панування у Франції стилю «шинуазрі», кульмінаційний розквіт якого припадає на 1720-ті роки. На китайські сюжети створюють опери Л. де Рише, К. В. Глюк, Дж. Паїзіелло. Свою роль у поширення орієнталізму відіграв Ж.-Ф. Рамо. У ці самі роки, завдяки П'єтро Метастазіо, додалися індійська і перська гілки. Італія була лідером по створенню опер з назвою «Александр в Індії» і «Сирой, цар Перський». Серед композиторів – Й. Хассе, Г. Ф. Гендель, Б. Галуппі, Н. Йомеллі, Н. Піччіні, Д. Чімароза та багато інших. Як і в

попередній період, головними засобами втілення східної теми були сюжетна канва і сценічне оформлення спектаклю.

Другий етап – остання третина XVIII – середина XIX століття). Його початок визначається «турецькими» операми А. Гретрі, В. Моцарта, А.-Ж. Фурнієра, в яких відчувається пошук музичних засобів для характеристики східних персонажів.

Третій період. Перший етап – перша половина XIX століття У першу половину XIX століття продовжуються пошуки музичних засобів виразності (темброві комбінації в оркестрі, імітацію звучання східних інструментів або передзвонів). Схід в цілому представлено турецькою і китайською сюжетною гілкою (Л. Шпор, К. М. Вебер, Дж. Россіні, В. Белліні, М. Гарсія, Ч. Е. Хорн, Д. Обер).

Другий етап – друга половина XIX століття, позначений творчістю Ф. Давида, Ф. Базена, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Л. Деліба, К. Сен-Санса, які значно оновили музичну мову, використавши музичні цитати, ладові та гармонічні фарби, типові для східної музики інтонації, орнаментальні прийоми, фактурні засоби.

Четвертий період (кінець XIX – перша чверть XX століття) характеризується новим сприйняттям і розумінням східної культури, заглибленим вивченням її філософських вчень. Увага композиторів концентрується на Індії, Китаї, Японії. Відмінною рисою стає намагання композиторів передати не зовнішню яскраву, ідеалізовану картинку, як це було у перші періоди, а дух країни через розуміння її філософії життя. Розгортається процес деєвропеїзації західної музики. Величезну роль у цьому відіграли К. Дебюссі, М. Равель, А. Руссель, Дж. Пучіні, К. Орф, Г. Малер, А. Веберн.

П'ятий період (з середини XX століття) активного інтегрування східної традиції в музичне мистецтво Західної Європи починається після тривалого затишшя (біля чверті століття) і пов'язаний з творчістю представників другої хвилі авангарду – К. Штокхаузена, О. Мессіана,

П. Булеза, американця Дж. Кейджа. Діалог Схід – Захід в цей період відбувається на новому рівні: характерним для творчості композиторів стає медитативність, відношення до звуку, як окремої звукової одиниці, яка з іншими звуковими одиницями утворює єдине музичне полотно (за принципом «єдність у множині і множина у єдності»), використання мікрохроматики і обертонових звучань східних інструментів, які додаються до оркестрових груп, застосування у створенні музики принципу «випадковості» за допомогою «І-Цзін» (на цьому зросла алеаторика).

2. Аналіз наукової літератури показує, що на сьогодні в музикознавстві немає спеціальних досліджень, які б узагальнювали існуючі дослідницькі матеріали стосовно процесу інтегрування східної традиції в європейський оперний театр і поступового формування засобів втілення образу Сходу як системи протягом майже двох з половиною століть.

РОЗДІЛ 2

ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА СХОДУ

Як відомо, джерелами традиційних національних культур країн Сходу були філософсько-етичні і філософсько-релігійні вчення. Саме ці філософські вчення, які сформували світобачення і світосприйняття людей Східних країн і впливали на формування й розвиток їх мистецьких традицій, наприкінці XIX і у XX столітті багато в чому визначили шлях розвитку європейського (і американського) музичного мистецтва. Щоб зрозуміти сутність східної музики і характер її впливу на європейців, необхідно коротко окреслити головні філософсько-естетичні засади, на яких базувалося класичне мистецтво.

2.1. Філософські і музичні традиції Китаю

Історично так склалося, що дві сусідні держави протягом багатьох століть мали багато спільного – їх мистецтво віддзеркалювало закони філософії. Якщо в Китаї провідними були конфуціанство, даосизм і більш пізній буддизм, то в Індії, яка рясніла релігійно-філософськими течіями, найбільш розповсюдженим стали буддизм та індуїзм, в Японії головними стали – дзен-буддизм, синтоїзм. Попри велику кількість вчень та розбіжності між ними, можна знайти багато спільних позицій, які вплинули на свідомість суспільства і як наслідок на культуру і мистецтво.

Філософська думка Китаю будувалася на загальних для китайських вчень принципах (дао, інь-ян, ци, п'ять елементів) і була пов'язана з космологічними уявленнями. Тому даосизм і буддизм – це не тільки релігії, а й складний комплекс світоглядних установ, який охоплює всю духовну культуру і науку китайців.

Особливістю стародавніх китайських вчень, як і індійських, полягає в усвідомленні діалектики єдиного і одиничного, єдності різноманітного, у

визнанні одночасного існування різних рівнів буття, загальної пов'язаності речей, яка досягається завдяки дії закону врівноваженості, збалансованості – чжун. Цей закон бере початок китайській «Книзі перемін», які проголошують єдність Всесвіту, вічного незмінного і тимчасового мінливого. Як відмічав Ю. Щуцький, ідеї «Книги перемін» сформували своєрідний світогляд, справили величезний вплив на розвиток філософії, релігії, природних наук, літератури і мистецтва в стародавньому Китаї. В результаті цього впливу китайська культура стала унікальною і внесла свій вклад в людську цивілізацію [110].

У Китаї ще у I тис. до н.е. виникли філософсько-релігійні вчення, які поклали начало уявленням про природу як всеосяжний Космос – живий, одухотворений організм, який живе за власними законами. Тож природа знаходилась в центрі філософських та художніх шукань, а її закони вважалися універсальними.

З різноманітними проявами природи порівнювався і внутрішній світ людини. Це вплинуло на розвиток символічного методу в образотворчому мистецтві, визначивши його алегоричну поетичну мову. Під впливом такого ставлення до природи у Китаї формувалися види й жанри мистецтва, розвивалася музика, будувалися архітектурні ансамблі, тісно пов'язані з навколишнім ландшафтом, зароджувалося садово-паркове мистецтво, віддавався пріоритет пейзажному живопису. Саме система філософсько-релігійних поглядів стала джерелом національних мистецьких традицій, включаючи музичні.

Класична філософія Стародавнього Китаю звертала увагу, насамперед, на досягнення гармонії. Згідно з ученням, природа єдина і гармонійна. Людина є частина цієї природи, величезного макрокосмосу, і його мікрокосмос повинен розвиватися за законами Всесвіту і перебувати у гармонії. У світі, за ствердженням китайських філософів, існує єдиний і загальний для всіх речей шлях (Дао), змінити який не може ніхто. Дотримання Дао – це вище призначення людини. Саме зі спостережень за природою, проявом стихій,

поведінкою тварин і людини розвивалася філософія Китаю, що стала міцним фундаментом для розвитку мистецтв [194; 48].

Іншою важливою темою китайської філософської думки була природа *ритуалу*, визначення його ролі в самореалізації людини. Вперше ритуал був усвідомлений як етична (а не релігійна) вимога в епоху Інь (XVI - XI ст. до н.е.). У ритуалі мали значення не стільки здійснення дії, скільки пробудження ним в людині певних думок і почуттів. Давньокитайські мислителі вважали, що людина більш владна над рухами власного тіла, ніж над почуттями і думками. Вони ототожнювали особистість з людською тілесністю, а її свідомість називали словом «серце» (синь). Ритуал мав допомогти особистості поширити свій вплив на внутрішній світ, здійснюючи ідею гармонії (або єдності) зовнішнього і внутрішнього планів [38].

Додамо, що ритуал, який має конкретне символічне значення, будується на комплексі символів (це можуть бути речі, одяг, кольори, рухи тощо). Це можна побачити на прикладах як політичного, так і повсякденного життя (приміром, так звані протоколи політичних зустрічей або чайна церемонія); якщо звернутися до театрального мистецтва, то воно пронизане символікою і дуже часто відтворює на сцені ті чи інші ритуали.

Як відзначалося вище, особливу роль у формуванні і розвитку культури і мистецтва Китаю мали конфуціанство і даосизм. Пізніше до них приєднався буддизм. Ідеї Конфуція протягом більше двох тисячоліть впливали на китайську культуру. Всі його ідеї було вибудовано в цілісну ідеологічну систему, яка отримала назву «конфуціанство» (як втілення всього попереднього духовного досвіду східної цивілізації). Головним принципом вчення були проголошені дотримання високої моралі, законність і порядок на всіх рівнях соціального життя (від державного устрою до сімейних відносин) [94]. Переслідуючи дидактичні цілі, конфуціанці надавали особливе значення поетичній творчості. Як наслідок цього зазнало на собі вплив конфуціанства театральне мистецтво, яке стало пропагувати високу моральність. Філософія

конфуціанства знайшла віддзеркалення і у європейській опері, зокрема жіночих образах.

Даосизм вважається найбільш концентрованим вираженням національного духу (його засновником вважається Лао-Цзи.). Дао (досл. «Шлях») є найважливішою і універсальною категорією всієї китайської філософії і має кілька варіантів перекладу: «абсолют», «закономірність», «принцип», «правда», «мораль». У ранній даоській концепції Дао виступає як сяюча Порожнеча, космогонічне начало, яке передує фізичному світу, закономірність всього, що існує, як закон буття космосу і людського суспільства. Згідно з Лао-Цзи, весь Всесвіт рухається в просторі і часі, підкоряючись Великому Шляху [48]. Тому загальноприйнятим для даосизму образом Дао є нескінченний потік, що постійно змінюється.

Найважливішою ідеєю даосизму є теза про єдність Дао, його неподільність. Справжньою метою людського існування даосизм проголошує досягнення індивідом стану повної ідентичності з Дао як універсальною першоосновою буття, виявлення власного Дао, яке є одночасно і космічне Дао [37].

Як відомо, основу даоської філософії становить концепція світобудови, згідно з якою все, що є на землі і в Космосі має *двоєдину природу*. Цей закон спостерігається в будь-якому явищі – хоч це дихання (вдих – видих), хоч добро і зло. Весь світ існує завдяки двом протилежним силам – *інь* і *ян*, що виникли з первісної єдиної енергії *ци*. В результаті згущення відбувся поділ на світлі і легкі *ян-ци*, які піднялися вгору і утворили небо, і каламутні, важкі *інь-ци*, що опустилися вниз і утворили Землю. Чергування *інь* (пасивної сили, або жіночого начала) і *ян* (активної сили, або чоловічого начала) забезпечує циклічність всіх процесів в природі. Сутність дуальної системи світобудови китайці висловили у відомій Монаді.

Важливо, що у світосприйнятті і світоуяві китайців все пов'язане в єдину систему, має зв'язки між собою і відображено через символи. Згідно з теорією даосизму, чоловіче начало *ян* співвідноситься з південно-східною і

південно-західною зонами і асоціюється з літом, деревом і сонцем; *інь* співвідноситься з північно-східною і північно-західною частинами світу і асоціюється із зимою, водою, місяцем, металом і військовою силою [183].

Концепція *інь-ян* висловлює загальний зв'язок речей в світі. Весь світовий процес є постійна взаємодія і протиборство *інь-ян*. Досягаючи в своєму розвитку межі, вони набувають свою повну протилежність. Разом вони утворюють Дао – універсальний принцип, що зв'язує людину з усім Всесвітом і дозволяє їй виявити цілий всесвіт в собі. Гармонія *інь-ян* забезпечує спокій і порядок, а порушення цієї гармонії призводить до хаосу.

Даоська концепція гармонії знайшла своє втілення в культурі і мистецтві Китаю (музиці, живопису, поезії), які справили велике враження на перших мандрівників і місіонерів. Завдяки мистецтву з його філософією гармонійного буття європейці довго сприймали Китай як сяючу країну мрій, де панують щастя і радість, умиротворення і єдність з оточуючим світом.

З часом даосизм насичувався міфологічними образами, обростав магічною символікою. Дослідники мистецтва Китаю (зокрема А. Уэйли) звертає увагу на те, що космологічна символіка включала в себе набори зооморфних і антропоморфних персонажів. Першим в зооморфній символіці йшов Жовтий (Імператорський) дракон, ознакою якого був жовтий колір і лапи з п'ятьма (знак влади) кігтями; він уособлював зону Центру. Для позначення Східної зони використовувався Бірюзовий дракон, для південної – червоний птах Фенікс, для Півночі – фантастична істота, яка іменувалася Таємничим Сокровенним воїном і представляла собою симбіоз черепахи і змії. Ці образи-символи виключно популярні в Китаї і універсальні. Наприклад, композиція, що зображує граючих дракона і фенікса, передає взаємодію чоловічого і жіночого начал, ідею зародження нового життя і родючості світу [186].

В ході розвитку даоської традиції склався загальний для китайського мистецтва набір образів-символів. Так, гора символізує чоловіче начало світу і уособлює вічність природи. Вода може виступати в трьох головних маніфестаціях – потік, струмок або замкнута водойма. Відмінною особливістю

поток є його міць, стрімкість, що робить його адекватним втіленням космічного потоку Дао. Струмок, який петляє і втрачається в глибинах гір, є смисловим синонімом гірської стежини, сходження по якій знаменує відхід людини від суєтного світу і її залучення до «природного» способу життя. Надзвичайно важливим є зображення дерева, що має безліч варіантів. Самотнє дерево, нерідко зростаюче на вершині гори або на краю уступу, чагарник на березі водойми, гай або ліс є образним втіленням Древа життя; вони також уособлюють повторюваність природних явищ, або вічний кругообіг природних процесів – листя, яке в'яне, опадає і знову утворюється. Особливе значення має зображена сосна. Це вічнозелене дерево, що росте на каменях, символізує духовну стійкість, непідвладність зовнішньому руйнуванню. Весняний і осінній пейзажі передають відповідно картину відроджуваної і в'янучої природи, але з натяком на її подальше нове відродження. У зимових пейзажах обіграється символіка білого кольору, що позначає пустотність Дао і чистоту його осягнення [186].

Зазначимо, що для театрального мистецтва Китаю, в тому числі опери, особливо важливим було і є дотримуватися системи символів, якими передавався важливий, але прихований текст. В Європі до початку ХХ століття в постановках опер на китайські сюжети деяка символіка була присутня, але вона використовувалася без розуміння її значення і з помилками. Це найчастіше було зовнішнє відтворення картини «у стилі». У ХХ століття європейські митці почали звертати увагу на «дрібниці», виправляючи помилки минулого (мається на увазі зовнішнє оформлення оперних постановок – декорації, костюми, бутафорія, реквізит).

Великий вплив на розвиток традиційного китайського мистецтва, в тому числі і музики, мали ідеї **буддизму**. Відомо, що буддійська традиція прийшла до Китаю пізніше із сусідньої Індії дві тисячі років тому, за часи династії Хань. Ставши однією з головних релігій країни, буддизм мав глибокий вплив в області філософії, літератури і мистецтва. Ідеї просвітлення, внутрішнього

персонального відчуття, загальний дух натхнення – все це було і є притаманним китайським митцям і знайшло відображення у мистецтві.

Однією з найпоширеніших і розвинених шкіл китайського буддизму стала *школа містичного споглядання дзен*. Її філософським стрижнем було буддійське вчення про просвітління. Китайські веньжень (широко освічені люди) всіх династій пов'язували дзен з мистецтвом. Дзен став важливим джерелом для китайських митців. Його основою є внутрішнє персональне переживання, яке включає медитативну практику, містичний досвід, відлюдництво. Головною метою дзен-буддизму є проникнення у суть, розуміння природи, пізнання душі і характеру людини. Нагадаємо, що на європейську музику традиції дзен-буддизму особливо впливатимуть у XX столітті.

Серед основних старокитайських філософських систем даосизм виступає центральним в китайській філософії, а також визначальним фактором у становленні та розвитку національного мистецтва, в тому числі музичного.

Музичні традиції Китаю розвивалися під впливом національної філософської думки. Розуміння китайцями всіх явищ світу як відповідних космічному порядку сформувало в Китаї особливе ставлення до музики. Вважалося, що через музикування відбувається перехід від хаосу до гармонії. Музика, перш за все, уявлялася як безпосереднє породження Дао, і тільки потім – як результат творчої діяльності. Як повідомляє У Ген-Ір, дослідник східної музики, «стародавні правителі-мудреці були вправними музикантами, і вони роздивлялися музику як засіб спілкування між Небом і Землею, Гармонізації Неба і Землі» [92, с. 23].

Вже у давнину було сформовано головні особливості і якості китайської музики: одноголосся з елементами гетерофонії, проста ритміка, переважання дводольного метру та повторювання ритмоформул. Найбільш характерними стали високі звуки, горлова та фальцетна манера виконання. Серед

інструментів були поширені цина, духові, ударні, з часом почали з'являтися струнні.

Щодо ладового забарвлення музики варто відзначити велике значення пентатоніки, хоча багато мелодій виконувалося й у семиступеневих ладах. (відомо, що не менш значним був лад, який співпадає з лідійським). Проте надалі пентатоніка залишилась у якості головного ладу, а семиступеневі стали вважатися похідними від нього. Про це свідчать назви ладів: *бянь-чжи* (編制 – той, що походить від *чжи* – четвертого щабля пентатоніки), *бянь-гун* (便功 – той, що походить від повтореного уверху першого щабля пентатоніки). На початку V століття до музичного обігу було уведено дванадцятиступеневий звукоряд, який у майбутньому визначив розвиток системи *люй-люй* (律呂). Нагадаємо, що до цієї системи, як і до пентатоніки, звернуться європейські композитори кінця XIX і XX століть.

Значну роль у розвитку національної культури відіграв, як відомо, Конфуцій, який виходячи з космологічного розуміння музики, вважав, що музика є одним з найважливіших засобів суспільного виховання й управлінням державою. Вона має надихати суспільство на реалізацію високих ідей, але вона ж може й розбещувати людей. Саме йому належить вислів: «Ум створюється читанням од, характер виховується правилами поведінки, остаточну ж освіту дає музика» [92, с. 31]. Конфуцій, за ствердженням багатьох вчених, склав «*Книгу пісень*» (350 зразків старовинних китайських пісень), яка має назву «Шицзин». Її зразки дійшли до теперішніх часів.

Діапазон мелодій є невеликим, рух мелодії достатньо плавним, ладовою основою найчастіше були *ангіметонні лади*. Самі пісні мали строфічну форму; строфа мала найчастіше чотири рядки. До початку X століття сформувалися чотири форми віршів до пісень: чотири рядки по п'ять ієрогліфів, чотири – по сім ієрогліфів, а також вісім рядків по п'ять ієрогліфів і вісім – по сім ієрогліфів. Кожен рядок утворював окрему музичну фразу [234].

Для музикантів, які підтримували придворне мистецтво класичного стилю (雅悦 – *яюе*), досконала форма таких віршів як втілення порядку мала велике значення (у цьому випадку бачиться вплив конфуціанської думки); для прибічників народної музики найважливішим був зміст (у подальшому розвитку в практику увійде варіювання текстів – під найбільш популярні мелодії будуть підставлятися нові вірші, написані відомими поетами; взагалі, таке раціональне використання культурних надбань і інших досягнень цивілізації стало характерною рисою китайців) [92].

Ще більш вплинув на китайське музичне мистецтво даосизм. Оскільки музика, за розумінням даосів, впливає на природу, вона має бути простою і природною – саме це є критерієм прекрасного. Неодмінним атрибутом даоського мудреця було музикування на *цині*. Вважалося, що її тембр регулює взаємовідносини Неба і Землі, допомагає встановити контакт між духами предків та живими, досягти гармонії з оточуючим середовищем. Сам процес гри на цині мав супроводжувати роздуми у тиші на лоні природи або у горах. Ця гра на вважалася засобом знаходження гармонії з оточуючим середовищем.

Однією з особливостей народних пісень є наявність в них образів природи, що вказує на зв'язок з даоським вченням. Навіть в історичних піснях (竹君雕 – *чжугундяо*) про героїчне минуле поруч з описанням подій автори оспівують красу і гармонію оточуючого світу, що вказує на вплив даосько-буддійських поглядів. У таких текстах присутні образи води (*інь*), гір (*ян*) та неба.

Особливістю старовинних китайських пісень було поєднання в них слова і музики з *пластикою*, що відповідало китайській філософській думці. Розвинені форми музичного мистецтва – пісенно-поетична оповідь і пісенно-танцювальна композиція – заклали фундамент для театрального мистецтва Китаю. Із наукових джерел [72; 128; 202] відомо, що у XIII - XIV століттях сформувалася театральна драма двох напрямлень – північна і південна, для яких залишався характерним синтез слова, музики, танцю і пантоміми (пізніше, у кінці XVIII століття, в оперу увійшла акробатика). На цьому

підґрунті сформувалася пізніше музична драма – Пекінська опера. Музика *південної* опери зазвичай будувалася на пентатоніці у супроводі духового інструменту *ді* (тип флейти); музика *північної* опери розвивалася в рамках семиступеневого звукоряду і супроводжувалась, як правило, смичковим інструментом *хуцинь* (胡琴). Семиступеневий звукоряд був подібним до європейської мажорної гами, але на той час у Європі з розповсюдженим григоріанським співом мажор ще не затвердився у якості головного.

У кінці XVI та на початку XVII століть завершила свій розвиток теорія люй-люй, яка обґрунтовувала 12-ступеневу рівномірну темперацию (приблизно у той же час, але трохи пізніше ідея темперції розроблялася у Європі). Сама ж система люй-люй, як повідомляє Вальтер Кауфман, виникла задовго до цих подій: перші повідомлення про неї датуються VII ст. до н. е. [151].

Важливо те, що система люй-люй має філософське підґрунтя і космогонічне уявлення про світ. Нагадаємо, що, виходячи з цих уявлень, звук є основою світобудови, він пронизує все, що існує і підтримує гармонію на небі і на землі. Музика є результатом роботи зі звуком, і вона є засобом спілкування Землі і Неба. Кожен окремо взятий тон є самодостатнім, він утримує у собі весь Всесвіт. Вважається, що навіть одна зіграна нота могла сприйматися як цілий твір.

«Люй» має два значення: по-перше, це еталон висоти першого ступеня дванадцятиступеневого хроматичного звукоряду, по-друге, це сам дванадцятиступеневий звукоряд і назва кожного його звуку. Кожний люй, виходячи з космологічного розуміння природи звуку й музики, має своє символічне значення. Наприклад, шість непарних звуків втілювали активне чоловіче начало «ян» (сили Неба), а шість парних – жіноче начало «інь» (Земля). Разом вони відображають чергування місяців року й годин у добі.

Цікавим є те, що система люй не є ладовою. Між звуками не утворюються ладові тяготіння, оскільки кожен з них, як про це писалося вище, є самодостатнім. У цьому зв'язку варто згадати нові музичні течії кінця XIX –

XX століть, пов'язані з відходом від тональності й гармонії у класичному її розумінні, а також їх представників, які не випадково виявили не аби яку зацікавленість східним мистецтвом.

І все ж таки, *головною ознакою китайської музики, а не тільки ладовою, стала пентатоніка*. Варто підкреслити, що число «п'ять», яке складає кількість тонів у ладу, не є випадковим. П'ятиступеневий лад вписується у п'ятіркову систему, до того ж кожен з його шаблів може виконувати функцію ладового устою, завдяки чому утворюється п'ять різновидів пентатоніки. Якщо звернутися до китайської культури в цілому, то стає помітним використання числа «п'ять», яке набуває трансцендентного магічного значення: п'ять етичних норм і п'ять чеснот в конфуціанстві, школа п'яти тварин в У-шу, п'ять сторін світу, п'ять елементів, з яких утворився світ, п'ять пір року (до відомих чотирьох додається середина літа) тощо – все відповідає п'ятірковій космологічній моделі світу, і пентатоніка не є виключенням. Окрім того, кожний з її звуків має назву і ототожнюється з п'ятьма першоелементами (перший звук – земля, другий – метал, третій – дерево, четвертий – вогонь, п'ятий – вода), п'ятьма основними кольорами (аналогічно – жовтим, білим, синім, червоним, чорним), сезонами року (аналогічно – середина літа, осінь, весна, літо, зима), сторонами світу (аналогічно – центр, захід, схід, південь, північ), планетами (аналогічно – Сатурн, Венера, Юпітер, Марс, Меркурій) [13]. Таким чином все, що оточує людину, складається у єдину систему, і музика як божественне утворення є частиною цієї системи.

В цілому мелодика китайської музики засновується як на п'ятиступневих, так і на семиступневих звукорядах. На цій основі сформувалося два основних стилі – *південний* і *північний*. Для *південних* мелодій характерним є ліричність і м'якість звучання, мелодичні лінії мають, як правило, плавні контури без широких стрибків, які б надавали активності характеру музики, мелодії розвиваються в одному регістрі. За своїм рисунком вони достатньо різноманітні. Основою стилю є *пентатоніка* у її різновидах.

Північний стиль відрізняється своєю суворістю, лаконічністю, різким звучанням. Мелодичні лінії позбавлені м'якості і ліричності, їх контури насичені стрибками і різкими співставленнями регістрів, які надають образам рішучості, мужності. В основі пісень лежить *семиступеневий* звукоряд.

Важливу роль у музиці Китаю має ритмічна організація. З цієї позиції музикознавці виділяють *два типи: музика з чітким ритмом і музика з вільним ритмом*. Для першої групи (її складають більшість творів, переважно вокальних жанрів) притаманний дводольний або чотиридольний метр (тридольний зустрічається рідко). Інструментальній музиці, яка має імпровізаційний характер, притаманний більш вільний ритмічний рисунок і побудова. Особливо це стосується репертуару для семиструнного циня.

З давніх часів китайська музика була переважно одноголосною, хоча існує багато прикладів, де з'являється і багатоголосся. Серед елементів багатоголосся, яке зустрічається у народних піснях, хоровій та інструментальній музиці, можна назвати гетерофонію, антифонні співставлення, витриманий нижній голос (бурдон), імітацію, рух паралельними інтервалами квінти або кварта, форми підголосочності.

Переважа одноголосся може пояснюватися традиційним зв'язком з релігійно-філософськими переконаннями: це є проявом головного принципу буття – все, що існує у фізичному світі, є прояв Дао, Одного, Єдиного (у цьому випадку показовою може стати паралель з індійськими піснеспівами, які з давніх часів формувалися як релігійні).

Враховуючи це, не варто дивитися на переважну монодійність китайської традиційної музики як консервативну форму, яка заважає розвитку багатоголосся з його поліфонічними методами та інтенсивному формуванню гармонічної мови на національному ґрунті, як це спостерігається у європейській історії музики. Є припущення, що китайська музична культура взагалі розвивалася від багатоголосся до монодії, і у тому не слід вважати музику Китаю, через її монодійність, відсталою у своєму розвитку (у порівнянні з європейською). Зокрема, таку позицію займає дослідник

китайської музики У Ген-Ір: «Варто сказати, що існує гіпотеза, згідно якої шлях історичного розвитку музичних систем Сходу лежить не від монодії до багатоголосся, а скоріше, навпаки, від первинного багатоголосся до високорозвинених форм монодійного мистецтва» [92, с. 196]. Із цим не можна не погодитись, якщо враховувати філософські позиції щодо існування всесвіту і людини як його частини.

2.2. Філософсько-релігійні і мистецькі традиції Індії

Фундаментом старовинних мистецьких традицій Індії, так само, як і в сусідньому Китаї, виступають світогляд, світовідчуження людини, усвідомлення її місця у Всесвіті. Отже, розуміння мистецьких індійських традицій також потребує розкриття базових філософських настанов.

Самобутність традиційної культури Індії полягає в її тісному зв'язку із релігійно-філософськими вченнями, священними писаннями, стародавнім епосом, які стали фундаментом для мистецтва. Завдяки тривалому контактуванню Китай та Індія в культурному відношенні мають багато спільного. Це стосується і релігійно-філософських поглядів. В межах даного дослідження немає мети розгорнуто характеризувати розгалужені вчення (особливо індуїзм), тому варто зупинитися на тих рисах, які вплинули на більшу частину населення Індостану, а пізніше привернули увагу європейців.

Джерелом найдавніших релігій Індії (зокрема ведизму та індуїзму, який став продовженням першого) були Веди – збірка текстів-гімнів, піснеспівів, жертвних формул і магічних заклинань. Їх частиною, яка має відношення до вищої мудрості, стали Упанішади. Основна їхня ідея – це ідея звільнення від наслідків невігластва шляхом пізнання. Упанішади навчають найвищому «Я» в людині, а також розкривають шляхи для досягнення головної мети життя – пізнати Істину. Одним з таких шляхів є медитація. Одна з Упанішад («Катха-Упанішада») розкриває вчення про благо, добро, благочестя, праведність і вище Божественне знання. В іншій частині Упанішад стверджується, що люди і живі істоти, Космічний Дух та все інше – все це походить від єдиної

безсмертної, незмінної суті (таттви). Усвідомлення того, що ця суть присутня в кожному індивідуумі, є справжнім пізнанням. Тобто все, що існує у Всесвіті, утворює єдине ціле.

Характерним для ведизму та індуїзму є сприйняття Всесвіту і природи як прояв єдиної божественної енергії, або сили, по-перше, по-друге, ці енергії сприймаються через міфологічні образи (з цього приводу можна провести паралель з даоським баченням оточуючого світу). Особливостями цих релігій є поклоніння великій кількості божеств через проведення вогняних священних ритуалів, магічних обрядів (*яджна*), серед яких не останню роль виконували жертвоприношення тварин і людей. Вважалося, що під час виконання дійства бог вогню Агні доставляв жертву небесним богам. Обряди жертвоприношення виконували брахмани². Вогняні ритуали були (і залишаються) невід'ємною складовою індуїзму: яг'я (за допомогою бога вогню Агні різним божествам пропонується і передається підношення), пуджа (під спів мантр у вогнище кидається зерно з маслом гхі), араті («омовіння» священним вогнем) та багато інших. Всі вони мають глибокий символічне значення, яке пересічній людині не відоме. Не виключено, що саме ці незрозумілі для європейців ритуали з вогнем привертали їх увагу і сприяли формуванню в мистецтві образу країни як дикуватої, жорстокої³.

² Великий список жертв мав ієрархічний порядок (як серед людей, так і серед тварин), а людина вважалася найціннішою жертвою (наприклад, воїн, якого купували для обряду, дорівнював одній сотні коней, або одній тисячі корів) [26]. Дослідник індійських релігій Мірча Еліаде, повідомляє, що зазвичай людина сама погоджувалася стати жертвою і певний час готувалася до цього ритуалу [140]. Крім того, Еліаде ставить під сумнів, що жертвоприношення людини доводилося до кінця, принаймні, подібне відбувалося не завжди – перед умертвінням людину міняли на тварину. В багатьох інших джерелах про таку заміну не йдеться, навпаки, підкреслено, що результати розкопок доводять про те, що в давні часи для богині Калі найчастіше проводилися саме людські жертвоприношення. Але з розповсюдженням буддизму, з його настановами про восьмеричний шлях, а також вченням про карму (частина Упанішад), ритуал жертвоприношення почав носити умовний характер (без людських жертв).

³ Європейці (португальці, голландці, британці, датчани, французи), які розпочали торговельну експансію в Індії ще на початку XVII століття (потім вона перейшла в колонізацію), спостерігали культурні традиції, в тому числі релігійні. Те, що вони бачили, справляло велике враження і створювало у свідомості образ містичної країни з жахливими релігійними обрядами на кшталт жертвоприношення, поклонінням невідомим божествам,

Буддизм, який розповсюдився у середині I тисячоліття до н. е., також став одним з найвпливовішим філософським вченням, охопивши не тільки Індію, а й сусідні території (Китай, Корею, Японію). В ньому отримали свій розвиток основні положення Упанішад (розуміння Всесвіту як фізичний прояв божественної енергії, вчення про карму та інш.). Основні засади морально-етичної доктрини раннього буддизму вельми повно та широко було викладено у «Дхаммападі» [25].

Ядром вчення Будди є «Чотири благородні істини», де пояснюються причини страждань людини і вказуються шляхи, що ведуть до їх припинення. Філософ пропонує «середній шлях», закликає до помірності, відмови від крайнощів. До мети безпосередньо веде «Вісімковий шлях», який відкритий для всіх – і ченців, і необізнаних (прописані Буддою правила поведінки). Пізніше невід'ємною складовою буддизму стала практика медитації. У XX столітті до буддійського вчення звернуться митці Європи, в тому числі композитори.

Фундаментальну роль в розвитку національної культури і мистецтва Індії відігравала «Махабхарата», в якій знайшли своє віддзеркалення головні закони релігійно-філософських вчень, зокрема ведизму й індуїзму. «Махабхарата» – це велике зібрання історій, ведійських міфів та філософських роздумів. Її частиною є «Бхагавадгіта», текст якої має глибоке релігійно-філософське значення. Вона дає вчення про сенс життя, мету перебування людини на землі та шляхи її досягнення. Поема розвиває ідеї Упанішад: все є Істина, і шлях до неї лежить через чисте та безкорисливе служіння, через вдячність та відданість. На межі XIX – XX століть європейські композитори почнуть звертатися до сакральних текстів, використовуючи їх для створення оперних лібрето.

дивними піснеспівами. Саме такою Індію, на відміну від казкового Китаю, почали показувати на оперній сцені XIX століття.

Протягом тривалого часу в Індії писалось багато трактатів про мистецтво, що свідчить про ту роль, яка йому відводилася. У першому трактаті, що дійшов до нас («Натьяшастра»), окремі глави присвячені правилам та законам створення драматичного твору, віршуванню, музичному мистецтву (висвітлюються питання вокальної та інструментальної музики, дані основи теорії музики, охарактеризовано музичний інструментарій), а також хореографії (пояснюється техніка танцю, мова жестів, розглядається мистецтво пантоміми). Музика з давніх часів займала одне з найважливіших місць у системі мистецтв Індії, а її витoki сягають старовинних культових і народних обрядів. Типовим для індійського мистецтва з давніх давен був тісний взаємозв'язок між його видами і використання розгалуженої системи символів.

Як і в будь-якій музичній культурі, в Індії сформувалися свої музичні канони, які зберіглися і до теперішнього часу. За цими канонами складалася народна, храмова та світська (палацова) музика. Основою пісень або інструментальних композицій була *система раг* (ладово-ритмічні побудови). Кожна рага мала свій звукоряд (тхал), емоційне забарвлення, форму і ритмічний малюнок (тала) і виконувалась за певних умов. При цьому виконавці мали свободу для імпровізації. Деяким рага приписувалося магічне значення, що пов'язувалося із ведичними ритуалами.

Щодо ладової системи важливо підкреслити, що в індійській музиці використовувалися сім головних звуків (вони співпадають з мажорним звукорядом) і похідні від них. Мінімальною відстанню між двома ступенями ладу є інтервал, який трохи більше, ніж $\frac{1}{4}$ тону. Завдяки цьому октава ділиться на 22 нерівних інтервали, які отримали назву «шруті» (у перекладі означає «ледве чутний»). Кожен з них може бути вихідним тоном для нової гами. Таким чином утворюється складна, розгалужена ладова система, хоча найчастіше використовуються десять тхатів. Частина з них співпадає з європейськими діатонічними ладами, включаючи двічігармонічні, але є специфічні: мажор з II низьким і IV підвищеним щаблями; двічі гармонічний

мінор з II низьким; двічі гармонічний мажор з IV підвищеним щаблем. При виконанні раг на інструменті, що супроводжує спів, виконуються два головних ладових звуки за принципом бурдону. Розміри в індійській музиці відрізняються різноманітністю – від звичайних дво- і тридольних до складних п'яти-, семи-, восьми- та дев'ятидольних (складні ритмічні малюнки часто визначаються нерозривним зв'язком співу з танцем).

Характерною рисою музики Індії (народно-пісенної і культової) є монодійність. Навіть у хоровому виконанні духовних піснеспівів або мантр, під час проведення обрядів, мелодія виконується одноголосно, по-перше, по-друге, за усталеною схемою: соліст виконує один рядок, хор повторює за солістом. солістом виконує другий рядок, який знову повторюється хором, і так – до кінця. При цьому задача учасників ритуалу – якомога більше наблизитись до характеру виконання соліста, іншими словами, енергетично підсилити соліста, який на даний час, як вважається, є провідником високих енергій Брахмана; підсилений енергією звук починає змінювати стан оточуючого простору. Помножити ці енергії можна тоді, коли всі співають «один в один», тобто в унісон. Другим пояснюючим монодійність фактором є прагнення виконавців передати головний принцип буття «єдність різноманіття».

З давніх часів невід'ємною складовою музичної культури Індії, як і інших, був інструментарій, який включає щипкові інструменти (вина, ситар), смичкові струнні (саранга), духові (флейта, шахнаї – нагадує гобой, шанкха – труба у вигляді раковини, шринга – металевий ріг), ударні інструменти – різновиди барабанів, гонги, металеві тарілки і каратали.

Невід'ємною частиною мистецтва Індії був і залишається на сьогодні танець. З давнини він носив ритуальний характер і виконувався девадасі (танцівницями) в середині храмів. Танець супроводжувався музикою, а девадасі, одягнені в прозорі сукні, з великою кількістю прикрас, з яскравим макіяжем виконували перед божеством свій наповнений сакральним змістом містичний танець. Саме для нього, божества вони танцювали.

Якщо згадати бога Шиву, одного із священної тріади найголовніших богів, то він часто зображувався як танцюючий. Тож, танець в Індії завжди вважався священним дійством, яке виконувалося тільки у присутності жерців храму і в умовах містичної (з погляду європейця) напівтемряви. За допомогою розробленої системи символічних рухів тілом, ногами, руками, головою, положенням корпусу, рухів очей танцівниці могли не тільки висловлювати почуття до божества, а й розповідати тексти писань (історії з Махабхарати). На ноги, які часто відбивали складний ритм, надягалася велика кількість металевих кілець, а на руках були широкі браслети з кількома рядами маленьких бубонців – під час руху все це видавало сріблястий дзвін, який теж виконував свою ритуальну функцію. Європейці, що подорожували по Індії, навряд чи розуміли прихований зміст таких танців, який не був танцем-спокусою, хоча іноді виглядав еротичним (знову ж таки, з позиції європейців). Крім того, європейці не могли бачити ці священні дійства, оскільки не допускалися в храми.

Танці виконувалися і поза храмами – в театральних постановках, які мали давню традицію. Їх сюжетами ставали історії з Махабхарати. Відомий драматург Калідаса створив п'єсу «Сакунтала» (в іншій транскрипції назва звучить як «Шакунтала») за сюжетом із Махабхарати. У XIX столітті її мотиви стануть джерелом не тільки поезії, а й оперних і балетних лібрето.

2.3. Музичні традиції мусульманського Сходу

Історично склалося так, що країни, які знаходилися на узбережжі Середземного моря (південь Європи, включаючи Іспанію, північ Африканського континенту, Балкани, Аравія) потрапляли під владу спочатку арабів (під час арабських завоювань VI – VII століть), потім багато територій перейшло до Османської імперії турків, яка проіснувала 1299 року до 1922 року. Отже культура Північно-африканських країн (Єгипет, Алжир, Туніс, Марокко), країн південної Європи (частина Австро-Угорщини, Іспанія), а також частина Кавказьких народів (Вірменія) тривалий час відчували на собі

вплив спочатку арабського світу, потім – турецького. В наслідок тривалої асиміляції ареал арабської і тюркської культури значно поширився, мистецькі традиції, в тому числі музичні, змішалися з традиціями корінного населення, утворивши оригінальний сплав. Провідну роль в цьому процесі відігравала ісламська релігія з її чіткими настановами, обмеженнями і релігійними ритуалами, не зважаючи на існування поруч християнства.

Протягом тривалого часу народи обмінювалися музичними інструментами, пристосовуючи їх до власних виконавських традицій виконання. Згодом вони стали вважатися національними. Так, серед європейських музичних інструментів є багато запозичених, які з часом в процесі удосконалення зазнали деяких змін. Варто підкреслити, що під час завоювань певних змін зазнавали і традиції самих завойовників. Численні місцеві культурні особливості були запозичені і розвинені як арабами, так і турками-османами. Таких прикладів чимало. Нагадаємо, що арабський *уд* зайняв провідне місце не тільки в арабській і турецькій культурі, а й у європейських країнах, але у вигляді лютні. Арабський *бузук*, сольний інструмент, є родичом грецького *бузуки* і турецького *сазу* (важко встановити, який з них найстаріший).

Запозичені інструменти є також у арабів і турків. Так, *бузук*, про який згадувалося вище, прийшов до арабів від народів Лівану, Сирії, Палестини. У єгиптян араби запозичили арфу, перетворивши її на *канун*. З початку Х століття цей інструмент входив до головної групи інструментарію і використовувався для виконання мечетної музики. *Каманджа* (арабська скрипка) в процесі пристосування до арабських традицій зазнала змін отримала власну настройку, техніку гри, стиль орнаментативності. Від давніх персів у арабів, турків, кавказців з'явився *най* (продольна відкрита флейта). Турки-османи успадкували багато інструментів від персів.

В контексті східного впливу на європейське музичне мистецтво особливої уваги заслуговує ударна група інструментів. Серед них в першу чергу слід назвати різновиди барабанів, які відрізняються формою, розмірами,

матеріалом, з яких вони виготовлялися, технікою гри (пальцями, долонями). Найбільш важливими у минулих століттях були великий, або *турецький барабан, табла* (барабан у формі кубку), *рікк* (невеликий ручний рамний барабан з невеликими тарілками, який схожий на бубн; на ньому виконували складні ритмічні орнаменти), *дафф* (рамний барабан, який став особливо популярним у суфійській музиці). Дуже важливим інструментом, таким, що відрізняє східний інструментарій, є *сагати* – маленькі пальцеві тарілочки, виготовлені з латуні. Для гри їх надягали на великий і середній пальці кожної руки і використовували в гаремній музиці для «танцю живота».

Багато східних ударних інструментів пізніше стало використовуватися в професійній музиці європейських композиторів – барабани, тарілки, бубни. турецький бунчук.

За стилістикою традиційна музика Близького Сходу відрізняється від європейської за кількома параметрами, але в середині свого музичного ареалу вона не є моностильовою має відмінності в залежності від локалізації. Це пояснюється тим, що і в арабському світі, і в Османській імперії поруч мирно жили і розвивалися різні народи, які мали свої культурні і музичні традиції, традиційну музику і стиль. Але тривале існування «під загальним дахом» не стерло ті особливості мистецтва, які були міцно закріплені в арабській і турецькій музиці. Ці особливості зберіглися і до сьогодні.

Народна (традиційна) музика Близького Сходу відрізняється за кількома параметрами:

- вона *одноголосна*, але супроводжується грою на інструментах, про які згадувалося вище. Незвичайним є те, що інструменти повністю дублюють соліста, виконуючи ту саму мелодію; ударний інструмент (або інструменти) вносять елемент імпровізації. В арабській музиці існують поліфонічні жанри, але вони не визначають загального характеру мистецтва;
- в ансамблевій музиці мелодію супроводжує *бурдонний бас*, який виконує струнно-смічковий інструмент на нижній, найчастіше відкритій струні;

- для мелодії характерна орнаментальність із витонченим візерунком, у метроритмічному відношенні мелодія розвивається вільно і не вкладається в загальноприйняту в Європі «квадратну» структуру. Ритмічний рисунок складний, без повторювання ритмічних «секцій» і відрізняється імпровізаційністю;

- в музиці активно використовуються $\frac{1}{4}$ тона (як у вокальних, так і в інструментальних жанрах), але ця мікрохроматика виконує функцію орнаментальної мелізматики і не утворює самостійних шаблів ладового звукоряду;

- ладова система складна, за своїми характеристиками вона вимагає згадати індійську систему рага. Головною особливістю музики є поняття «макам», яке має широке значення, яке включає ладову, композиційну, виконавську, жанрову характеристики. Як жанр макам є головним в турецькій, арабо-іранській, іракській, єгипетській, сирійській традиціях. Макам визначається як система, що поєднує лади, знайомі мелодичні фрази, модуляції, прийоми орнаменталізації та імпровізації, ритмічне варіювання; макам також можна розуміти як загальну мелодичну структуру і художню традицію. Лади мають 7 (іноді 8) шаблів з повторенням вгорі нижнього, який є основним тоном. Утворюються вони шляхом комбінацій з двох або трьох гамоподібних блоків від трьох до п'яти звуків, які мають назву «джин». Кожний джин має свою інтервальну структуру, яка є постійною. Кожний нижній джин утворює свою групу, де маками розрізняються верхніми джинами. Музикант імпровізує в заданому макамі, але в середині може перейти в інший макам. Таким чином, макама (група маканів) надає широку можливість для творчості [85].

Важливим сектором культури ісламського світу є «мечетна музика». За своєю суттю це молитовний ритуал, який складається з кількох частин. Спочатку звучить азан – заклик до молитви. Муедзин (той, кого призначають читати азан) з мінарету співуче і не поспішаючи вимовляє текст. Всі чоловіки, хто чує голос муедзина повторюють за ним. Після завершення заклику виконується молитва за пророка Мухаммеда і його сім'ю. Далі читається текст

Корану, потім – Мевліт (читання текстів про життя Пророка – поеми Вознесіння); останньою частиною служби є виконання гімнів, що прославляють Аллаха⁴ [169].

Окрему ланку в музичній культурі Туреччини займала яничарська (військова) музика, яка створювалась для військового маршу. Як жанр вона почала формуватися XIII столітті, а до XVI століття сформувався оркестр. У його склад входили великий і маленькі барабани, тарілки, трикутник, бунчук, мідні труби, дерев'яні духові – шалмеї. На початку XVIII століття яничарська музика почала розповсюджуватися у Європі, з'явилася і мода на яничарські оркестри, а інструменти цього оркестру потрапили до європейського симфонічного оркестру. Деякі композитори намагалися передати звучання яничарського оркестру, використовуючи не тільки темброву палітру а й способи звуковидобування.

Висновки до другого розділу

Музична культура Сходу, яка має давнє походження, розвивалася під впливом філософсько-релігійних вчень. Це стосується як культур східної і південно-східної Азії (Китай, Індія), так і близькосхідних культур (турецької, арабської).

В Китаї важливу роль відіграло конфуціанство, яке оголосило найважливіші принципи соціального життя – висока мораль порядок і законність. Ці принципи знайшли відображення в літературі і театральному мистецтві Китаю.

Великий вплив на художнє мислення мав Даосизм з його розумінням Всесвіту як проявом Абсолюту (Дао). Важливою стала даоська концепція двоєдиної природи Космосу, що відображена у відомій монаді «Інь-Ян». Головною тезою вчення Лао-Цзи є гармонія і єдність протилежностей. Це ключове положення яскраво віддзеркалено у китайському живопису, а також

⁴ Частково, в іронічному тоні, молитовний ритуал буде згадуватися Ж.-Б. Люллі в його комедії-балеті «Міщанин-шляхтич» (1670).

музиці (людина – частина Космосу і частина природи, все це – одне; якщо є гармонія між протилежностями, то є спокій).

Невід’ємною рисою мистецтва Китаю є символіка, через використання якої розкривається філософський зміст твору. Символами виступають числа, кольори, рослини, тварини, стихії, пори року, а також комбінації окремих символів, в результаті чого утворюється нове значення. Символічним змістом пронизані і ритуали.

Вчення буддизму, особливо школи *дзен* (містичне споглядання) також знайшло віддзеркалення у творчості китайських митців: проникнення у суть явища через філософські роздуми і медитативний стан і відображення цієї суті у творі.

Музика здавна сприймалася як породження Дао, а через музикування хаос переходить до гармонії. В музиці також присутній зв’язок із загальною системою символів. Пентатоніка, яка вже сама по собі стала для європейців музичним символом Китаю, походить від п’ятіркової системи бачення світу.

Теорія музики Китаю базується на визнанні самодостатності окремо взятого звуку. Ладовою основою національної музики стали пентатоніка у її п’ятих різновидах, семиступеневий звукоряд, який вважається похідним від пентатоніки. Важливу роль відіграло введення в музичну практику дванадцятиступеневого звукоряду, який став основою системи люй-люй.

Для традиційної китайської музики характерними залишаються ангіметонність, на яку спирається пентатоніка, переважне одноголосся, хоча у прикладах хорової або інструментальної музики зустрічаються гетерофонія, підголосочність, бурдон, антифонні співставлення, рух паралельними квінтами або квартами).

На індійське музичне мистецтво вплинули ведизм, його продовження – індуїзм, а також буддизм. Філософсько-релігійні погляди на Всесвіт, закони буття, добро і зло, мету людини тощо зафіксовані у священних писаннях та старовинному епосі (Веди, Упанішади, Махабхарата). Особливостями

релігійної діяльності є проведення великої кількості різноманітних магічних ритуалів з використанням вогню, глибока медитація.

Буддизм дав вчення про причинно-наслідкові зв'язки в житті людини і запропонував шлях для звільнення від страждань. Основні положення вчення Будди викладені у «Дхаммападі».

Музика Індії має свою специфіку. Вона спирається на складну систему раг, використовує мікрохроматику (октава ділиться на 22 нерівних інтервали – шруті), одноголосна. Багато ладів співпадає з європейськими діатонічними ладами народної музики, але є незвичайні.

Музичні традиції мусульманського Сходу протягом тривалого часу знаходилися у процесі взаємодії з іншими культурами. Особливо це сказалося на інструментарії. Багато з цих інструментів перейшло до європейців.

Для близькосхідної музики характерні: одноголосся, імпровізаційність, орнаментальність мелодії, складний ритмічний рисунок, який не вкладається в будь-яку сітку, супровід мелодії у формі бурдонного басу, мікрохроматика у $\frac{1}{4}$ тона, яка виконує, на відміну від індійської, тільки функцію орнаментальної мелізматика. Ладова система, на кшталт індійської, спирається на систему макама.

Своєрідною є мечетна музика – молитовна практика, яка складається з чотирьох умовних частин (заклик до загальної молитви, читання Корану, читання текстів про життєдіяльність пророка, виконання гімнів на честь Аллаха).

Унікальним явищем турецької культури стала «яничарська музика» – оркестр, склад якого відрізнявся ударною групою інструментів (великий і малий барабани, тарілки, трикутник, бунчук) і жанр військового маршу. Ця традиція розповсюдилась по всьому європейському континенту.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ОБРАЗИ СХОДУ В ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЄВРОПИ ДОБИ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ

Дослідження європейського музично-театрального мистецтва показує, що орієнтальна тема почала розвиватися, починаючи з середини XVII століття. Східні образи втілювалися у сценічних жанрах, які вже сформувалися на той час і були найбільш розповсюдженими і популярними. Звертання митців до східної тематики було обумовлено як поширенням знань про інші країни, так і захопленням суспільства екзотикою. Саме так сприймалися чужі традиції і чужа культура. Як вже зазначалося, до кола інтересів учасників придворних театралізованих заходів і театральної публіки входили мусульманський Схід (арабська та турецька культури), а також Персія і більш віддалені Китай, Індія. Якщо мусульманський світ, через історичні події, зокрема арабо-іспанську війну VIII століття та її наслідки, був більш відомим і зрозумілим, то далекосхідний край тривалий час залишався незнайомим, і у свідомості європейців поступово склався образ вигаданого дивовижного екзотичного краю. Гілки східної тематики розвивалися у мистецтві паралельно, а зацікавленість сюжетами мала хвилеподібний характер.

3.1. Перші спроби: Ж.-Б. Люллі і Г. Перселл⁵

Першовідкривачами східної теми у театральному мистецтві вважаються французькі митці Мольєр (1622–1673) і Ж.-Б. Люллі (1632–1687). У 1670 році після візиту до двору короля Людовика XIV турецької делегації вони, за замовленням монарха, створили комедію-балет під назвою «**Міщанин-шляхтич**». Причиною замовлення, як повідомляють історики, стала емоційна

⁵ Основні положення підрозділу викладені в публікації авторки дисертації [62].
Лінь Юлін. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 1 (4). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 65–69. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

стриманість делегатів щодо розкоші королівського палацу. Король сприйняв це як неповагу до себе і у відповідь замовив драматургу п'єсу, у якій би осміювалися турки. На той час Мольєр разом із Люллі створили вже цілу низку комедій-балетів, які не тільки швидко набули популярності, а й зберіглися у репертуарі до теперішнього часу. «Міщанина-шляхтича» було написано швидко. Спектакль було представлено у жовтні 1670 року у замку Шамбор, а у листопаді того ж року – у театрі Пале-Рояль. Головні ролі виконували самі автори: Мольєр грав Журдена, а Люллі – Муфтія [131]. З приводу того, що Люллі, який мав високий статус при дворі, грав у комедії як звичайний актор, (тобто зійшов з небес на землю), навіть ходили гострі жарти. Але композитор не менш гостро відповів, що далеко не до кожного король звертається з проханням зіграти перед ним у спектаклі, і для нього це була велика честь [131].

Твір було написано і поставлено у дусі свого часу. Нагадаємо, що в цей період в мистецтві панував стиль бароко. Барочні постановки, особливо у Франції, завжди мали бути видовищними, з яскравою екзотикою, використанням складної машинерії для дивовижних фантастичних сцен, з вигадливими костюмами, великою кількістю персонажів і заплутаною інтригою. Щодо сценічних жанрів, то найбільш популярними при дворі були вистави, в яких чергувалися драматичні діалоги, балетні та музичні номери (сольні арії, ансамблі, хори), зазвичай до постановки входили також самотійні, не пов'язані з дією дивертисменти.

В цілому для комедії було написано значну кількість драматургічно обумовлених музичних номерів, які за своїм об'ємом дорівнюють об'єму драматичного матеріалу, а у стильовому відношенні мають усі ознаки барочного письма. Серед номерів є оркестрові (вступи, інтермедії, ритурнелі), вокальні (романс, пісні), ансамблеві (дуети, тріо), хорові і велика кількість різнохарактерних танців (антре, які у партитурі позначені як арії).

Спектакль розпочинається увертюрою, виконання якої прописано композитором у ремарці клавіру: «... виконується безліччю інструментів;

серед сцени за столом учень вчителя музики пише мелодію для серенади, яку замовив пан Журден» [221, с. 5]. Увертюра має всі ознаки французького типу: двохчастинна форма за формулою А – В; перша частина повільна, має дводольний розмір і характерний ритм (четвертна з крапкою і вісімка); друга частина рухлива, з тридольним розміром, початок імітаційний з подальшим поліфонічним розвитком тематичного матеріалу.

У *першому* акті є низка вокальних номерів: коротка, на один куплет, лірична серенада, яку написав і проспівав учень вчителя музики і яка не сподобалась пану (спів супроводжує флейта і струнна група інструментів); маленька, на один куплет, пісенька Журдена, що, на його погляд, набагато веселіша (виконується без супроводу); розгорнутий «Музичний діалог», запропонований вчителем музики у виконанні професійної співачки і двох співаків (у супроводі цифрованого басу). Їх партії звучать по чергово, перемежаючись з інструментальними ритурнелями. Після цих сольних епізодів звучить розгорнутий ансамблевий розділ з притаманним йому поліфонічним сплетінням голосів, перегукуваннями, канонічними вступами та типовим завершенням музичних періодів в унісон.

Наприкінці першого акту автори музичної комедії ввели балет: чотири танцівники за вказівками свого вчителя виконують модні на той час європейські танці – повільну сарабанду, жваве бурре, більш спокійну гальярд та активну, з пунктирним ритмом канарі. Для музики всіх танців характерними рисами є контрастні співставлення різнохарактерних антре, витонченість мелодичних ліній, поєднання барв гармонічного мінору і натуральних ладів, використання в партії скрипок великої кількості трелей, довгих і коротких форшлагів, мордент тощо. Все це було притаманним барочному стилю і стилю самого композитора.

Для *другого* акту Люллі написав музику двох коротких балетних антре: четверо кравців, рухаючись в такт галантній музиці, надягають на Журдена новий костюм (перший вихід); кравці танцюють, отримавши винагороду (другий вихід). Невелику балетну інтермедію уведено і наприкінці *третього*

акту. За сюжетом шість кухарів, які приготували святковий обід для Журдена, розважаючи хазяїна і гостей, танцюють європейські пасп'є і два ригодони, а потім вносять уставлений стравами стіл.

Четвертий акт знову насичений музичними номерами. Спочатку під час трапези Журдена і маркіза Доранта з Дорименою запрошені музиканти співають дві застольних пісні, стилю яких знову притаманні пружний ритм з підкресленням сильних часток тактів, поліфонічна самотійність голосів, їх канонічний вступ з тоніко-домінантовим співвідношенням, унісонне завершення розділів форми.

Найбільш розгорнутою у музичному відношенні є знаменита сцена «Турецької церемонії». За сюжетом, слуга Клеонта Ков'ель переодягається у турецького дервіша і посвячує міщанина Журдена у вигаданий турецький дворянський сан, а потім влаштовує одруження його дочки Люсіль із «сином» самого султана (насправді ним виявився переодягнений у турка Клеонт).

Мольєр у своїй комедії, повний текст якої виконує функцію лібрето, кілька разів протягом цієї сцени докладно описує її сценічне оформлення. У першій ремарці драматичного тексту читаємо: «Шестеро турків урочисто входять під музику по двоє на сцену. Вони несуть три килими і, протанцювавши кілька фігур, піднімають їх високо вгору. Інші турки, співаючи, проходять під тими килимами і стають по обидва боки сцени. Муфтії з дервішами закінчує цей похід. Потім турки простилають на підлозі килими і стають на них навколішки. Муфтії з дервішами стає посередині, і в той час, коли муфтії різними жестами та гримасами, але без слів, прикликав Магомета, турки-помічники падають долілиць, співаючи «Алла», потім здіймають руки до неба, співаючи «Алла»; вся ця церемонія повторюється кілька разів до кінця молитви, після чого всі вони підводяться, співаючи «Алла акбар», а двоє дервішів ідуть до пана Журдена» [77, с. 9]. У ремарці клавіру позначено: «Муфтії, чотири дервіші, шість турецьких танцюристів, шість турецьких музикантів та інші гравці на турецьких інструментах є акторами цієї церемонії» [221, с. 61]. З цього опису зрозуміло, що візуально сцена має чітко

виражене східне забарвлення. Звертає на себе увагу і вказівка на турецькі музичні інструменти⁶.

Сценічна дія розпочинається маршем. Нагадаємо, що цей жанр був одним з головних у турецькій музиці і виконувався войовничими яничарами. Урочистий і рішучий характер музики, пружний ритм з нарочито підкресленими сильними частками тактів передають велич найвищої духовної особи, а також нібито надмірну важливість того, що відбувається.

Щодо музично-стилістичної характеристики турецького маршу, відзначимо, що у загальній його стилістиці відчувається поєднання східної стилістики із європейською. Музиці притаманна розвинутість оркестрових голосів, які у своєму сплетінні утворюють гомофонно-гармонічну партитуру, чітко визначені структурні розділи форми (двохчастинність з репризними повтореннями), мажоро-мінорне ладове забарвлення, модуляція у паралельний мажор, завершення маршу однойменною мажорною тонікою, що взагалі є притаманним барочній музиці. Однак, сам жанр, який обрав композитор для відкриття сцени, а саме яничарський марш, не є випадковим. Імітацією східної музики можна вважати також загострення ритму, велику кількість мелізмів (мордент, трелі), які викликають асоціацію з мелізматикою турецької музики. Важливим засобом стилізації в дусі яничарського маршу є темброве рішення: проведення основної теми флейтою, активне використання групи ударних інструментів (тарілки, дзвіночки, великий барабан для підкреслення метричних часток тактів, що нагадує звучання турецького бунчука).

Оскільки подальші розділи цієї сцени супроводжуються мусульманською молитвою «турків», задля її подальшої музично-стилістичної характеристики та визначення національного забарвлення доречним буде нагадати основні традиційні риси близькосхідної молитовної музики:

⁶ Партії ударних на той час у партитурі не виписувалися, оскільки ці інструменти тримали у руках актори або танцюристи, імпровізуючи ритм. Тому про використання композитором ударної групи ми дізнаємося не з партитур, а з ремарок оперних лібрето.

монодійність, підкреслене використання інтонації звеличеної секунди, мелодія з довгим інтонаційним розвитком без чіткого тонального і структурного оформлення (головний звук, який виконує функцію тоніки з'являється лише наприкінці), визерунковість мелодичної лінії (велика кількість допоміжних звуків – кожний основний звук ніби обростає додатковими). В інструментальній музиці Туреччини найбільш поширеними були великий барабан, нагара (двосторонній барабан), бубон, дерев'яні духові зурна і сопілка, струнний щипковий саз (його різновиди – баглама і джура), а також скрипка.

Дія, що розгортається за оркестровим вступом (його роль виконує марш) має умовний і сатиричний характер – перед Журденом розігрується спектакль з умовним Муфтієм, яка розпочинається молитвою «Аллах!». Мнимі турки багато разів звертаються до Аллаха, повторюючи його ім'я на одному і тому ж *чотириголосному* акорді (повний тризвук соль-мінору), хоча для східної культури типовим є одноголосний спів. Те ж саме турки співають й у відповідь на численні запитання Муфтія (тонічний тризвук, який чергується із домінантовим за всіма правилами голосоведіння). В цьому епізоді композитор створює пародію на молитовний ритуал, точніше на його початок – азан, який має виконувати муедзин. Немає тут і візерунку східної мелодії з її вільним ритмічним оформленням. В басовій партії Муфтія, яка побудована на стрибках на широкі інтервали Люллі підкреслює войовничість і рішучість «турецького» персонажа.

Вокальні та хорові епізоди турецької сцени, традиційно для барочних сценічних жанрів, чергуються з інструментальними – балетними номерами, сценічне оформлення яких (костюми і реквізит) стилізоване під Туреччину. Все це має комедійно-сатиричний відтінок. Так, друге антре (воно позначено як арія) – це підготовка Журдена до ритуалу посвяти. «Муфті повертається у величезному святковому тюрбані, прикрашеному чотирма або п'ятьма рядками засвічених свічок; за ним двоє дервішів у гостроверхих шапках, теж прикрашених засвіченими свічками, несуть Коран. Двоє інших дервішів

вводять пана Журдена і ставлять його навколiшки так, щоб вiн руками доторкався землi, а спина його служила пюпiтром для Корана; муфтiй кладе йому на спину Коран i знову починає, кривляючись, прикликати Магомета: то насуплює брови, то б'є раз по раз рукою по Корану, то швиденько перегортає сторiнки, пiсля чого, зводячи очi й пiдносячи руки до неба, вiн голосно вигукує: "Гу!"» [77, с.10]. Балетна арiя, що розташована мiж хоровими епiзодами-молитвами, виконується у стилi веселої енергiйної гальярди. Утворений жанровий контраст в сценi молитви пiдкреслює її умовнiсть i фарсовiсть.

Пiд звуки третьої танцювальнiй арiї турки заносять меч i тюрбан, який надягають на Журдена. Вiдповiдно зовнiшнiй дiї Люлi написав музику у характерi спокiйної, плавної куранти. Пiсля чергового закликi Муфтiя i туркiв (партiя Муфтiя суворо звучить у низькому регiстрi) йде сцена «побиття» мiщанина шаблями, а потiм палицями (четверта арiя). Цiкавим є композицiйне розташування iнструментальних епiзодiв: Люлi використовує дзеркальний принцип – пiсля четвертої арiї виконується третя, а за нею друга. Таким чином композитор надає завершенiсть i композицiйну рiвновагу цiй великiй картинi. Щодо музичного оформлення ритуалу посвяти Журдена зазначимо, що Люлi продовжує використовувати традицiйнi для французької музики жанри i лексику, що пiдкреслює умовнiсть i вигаданiсть цiєї сцени.

Комедiя-балет, як позначено у тексті Мольєра, завершується дивертисментом «Балет Нацiй», який, за останнiми словами персонажiв, був спецiально пiдготовлений з нагоди одруження молодої пари. Сюди увiйшли антре iспанських та iталiйських гостей.

Пiдсумовуючи аналiз «Мiщанина-шляхтича», слiд зазначити, що загальний музичний стиль вокальних та iнструментальних номерiв (останнi у партитурi позначенi як балетнi *арiї*) характеризується чiтким структурним оформленням роздiлiв i кадансуванням, опорою на мажоро-мiнор, контрастними спiвставленнями, виразними мелодичними лiнiями та їх ритмiчною рiзноманiтнiстю (включаючи рiзні види синкоп i гостропунктирнi

ритмічні формули), використанням поліфонічних методів розвитку голосів у поєднанні з гомофонно-гармонічним складом, багатою мелізматикою. Все це є ознаками європейського барочного стилю. Щодо «Турецької сцени» з четвертого акту, то за музичними характеристиками її варто відносити до стилю європейського бароко. Східні образи в ній створюються, перш за все, завдяки сценографії, хоча, в музиці привертає увагу посилене використання ударних інструментів (імітація яничарського оркестру), що у комплексі з художнім оформленням додає сцені церемонії певного екзотичного характеру. Казати про відтворення стилістики турецької музики в характеристиці «турецьких» персонажів можна умовно, оскільки Люллі створює пародію (виключенням є «Марш»). Для втілення східного образу (причому в уяві персонажів) авторам вистачило візуальних засобів – турецький одяг персонажів, бутафорія (шаблі, тюрбан для Журдена, Коран), а також екзотичні елементи вигаданого героями ритуалу.

Музичне оформлення всієї турецької сцени, яка за результатами проведеного аналізу мало відповідає музичним традиціям мусульманського Сходу, утворює певне протиріччя. Але саме це підкреслює умовність дії, її фарсовий характер. Сцена посвяти – це лише розіграний персонажами спектакль, а стилістична невідповідність музики сценічному образу стає додатковим засобом для викриття хибності того, що відбувається.

Починаючи з комедії-балету Люллі і Мольєра, образи Сходу, поширюючись у європейському мистецтві, поступово завойовували жанровий простір. У музиці Бароко цей процес продовжував інтенсивно розвиватися у театральних жанрах, зокрема балеті, опері, опері-балеті, які дуже швидко набували популярності.

У своїй творчості Люллі торкнувся і китайських мотивів: у 1685 році він написав оперу «Роланд» на лібрето Ф. Кіно за поемою італійського поета доби Відродження Л. Аріосто «Несамовитий Роланд». Сюжет пов'язаний з китайською принцесою Анжелікою, в яку закохався племінник Карла

Великого лицар Роланд. Від кохання він втратив розум, і тільки фея Ложістиль разом з античними героями змогла вилікувати його від безумства.

Якщо французи започаткували у своєму музичному театрі турецьку тему, то англійці обрали для себе китайську. У тому ж XVII столітті, але на три десятиліття пізніше, її відкрив відомий представник англійської школи **Г. Перселл (1659–1695)**. Автор багатьох антемів, канонів, гімнів, од, духовних та світських пісень, інструментальної музики, музики до театральних вистав, він увійшов в історію перш за все як майстер оперного жанру. Його відомий твір «Дідона та Еней» (1689) став важливою віхою у розвитку англійської опери. В 1692 році було поставлено оперу «Королева фей», а в 1692 році – «Королеву індіанців» (події останньої відбуваються в Перу). Обидва твори свідчать про розвиток в європейській культурі екзотизму.

«Королеву фей» (1692) було написано за мотивами найбільш популярної у той час комедії У. Шекспіра «Сон літньої ночі». У жанровому відношенні ця опера, як і «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Люллі, є синтетичним жанром, у якому чергуються драматичні, музичні та хореографічні номери. З одного боку, у своїй опері Перселл звертається до національного театального жанру «маски», з іншого – спирається на творчий досвід французьких композиторів, твори яких він добре знав. Останнє свідчить про розповсюдження французької музично-театральної традиції, яка міцно увійшла у придворно-розважальний культ, за межами своєї країни. Це стосується як жанрових параметрів творів, так і сюжетних: в період XVII – початку XVIII століть суспільство було зацікавлено «заморською» тематикою, втілення якої надавало глядачам свіжих вражень, а композиторам – більше творчої свободи. За загальною композицією опера Перселла нагадує вище проаналізований твір Люллі: симфонічний вступ, почерговість драматичних, музичних (симфонічних, вокальних, хорових) та танцювальних номерів, завершення спектаклю хореографічним номером. Наявність тематичних реприз також свідчить про вплив французьких традицій.

«Королева фей» стала мистецьким втіленням ідей свого часу, уявлень про театральний спектакль та розуміння його функцій. Якщо порівняти літературне джерело і лібрето, то привертає увагу суттєва різниця. На відміну від Шекспіра опера Перселла починається сценою у чарівному лісі, у який феї, за велінням Титанії, завели сп'янілих поетів, щоб їх провчити. Другий акт за змістом співпадає з шекспірівським: в ньому показано суперечку між Обероном та його дружиною Титанією, яка не погоджується віддавати до свити чоловіка свого індійського пажу. Дія відбувається у лісі, який Титанія перетворила на чарівну країну фей. Вони розважають свою королеву танцями й піснями. У дусі барочного театру Перселл увів алегоричні фігури – Ніч, Таємницю, Секрет і Сон, що співають для королеви колискову (у Шекспіра ці персонажі відсутні). Третій акт опери також відрізняється від першоджерела: у лібрето скорочено сцену репетиції аматорської постановки про Пірама і Фісбу; головними персонажами залишаються Титанія, Основа із головою віслюка, фантастичні істоти, яких немає у Шекспіра (наяди, дріади, фавни, німфи, дикуни), а також Оберон і Пек. У четвертому акті після того, як Титанія та Основа засинають, на сцені з'являються персонажі третього шекспірівського акту (Гермінія з Лізандром і Єлена з Деметрієм), у стосунках котрих починається повна плутанина. Наприкінці дії Оберон знімає чари з Основи і Титанії, яка потім перетворює сцену на сад з фонтанами і сонячним сходом, а чотири Пори року, яких немає у Шекспіра, піснями і танцями завершують четвертий акт.

Особливу увагу привертає п'ятий акт опери, зміст якого також відрізняється від першоджерела. Після погодження Тезея на брак Гермінії з Лізандром і Єлени з Деметрієм Оберон, щоб довести Тезею, що розповіді героїв про дивні події, які відбувалися цієї ночі, можуть бути правдою, вирішує продемонструвати свої магічні можливості. Спочатку перед очима присутніх з'являється у запряженій павичами колісниці Юнона, потім – *китайський райський сад*, а у самому кінці – Гіменей зі своїм факелом. Опера завершується грандіозним балетом і хором.

Якщо у Шекспіра акцент зроблено на театральній грі (театр у театрі, де виявляються людські недоліки) та відносинах між людьми, то у Перселла на перший план виведено світ чародійства. Такі трансформації шекспірівського тексту були продиктовані мистецькими традиціями барокової епохи. Нагадаємо, що часова відстань між шекспірівською комедією і оперою Перселла складає майже сто років і за цей час смаки і вимоги публіки зазнали суттєвих змін, які були пов'язані із театральним культом видовищ. Як і французів, англійців цікавили міфологічні, казково-фантастичні персонажі, незвичайні обставини і дивовижне оточуюче середовище. На бароковій сцені весь світ перетворювався на живі істоти: пори року, день і ніч, планети, рослини, стихії тощо – все це починало співати і рухатися. Декорації і костюми вражали своєю розкішшю. «Королева фей» стала яскравим прикладом таких творів. У дусі свого часу Перселл додав і низку персонажів, серед яких Весна, Літо, Осінь, Зима, Ніч, Таємниця, Секрет, Сон.

Дотримуючись інтересів публіки і сформованої традиції композитор у п'ятому акті виводить на сцену міфологічних богів, відсутніх у Шекспіра. Появу нових персонажів Перселл обґрунтував магічними діями Оберона. Спочатку з'являється Юнона – давньоримська богиня любові, після неї входить бог шлюбу Гіменей. Між цими двома виходами Перселл розмістив екзотичну китайську сцену, що також відповідало смакам того часу.

Китай представлено в опері як омріяну казкову країну – чарівну і гармонійну. Про це свідчить розгорнута композиторська ремарка до № 45 (V акт) партитури: «Сцена раптово освітлюється, і відкривається ясна панорама китайського саду, чия архітектура, дерева, рослини, плоди, птахи та звірі зовсім відмінні від того, що є в нашій частині світу. Панорама завершується аркою, через яку видно інші арки з невеликими альтанками і, наприкінці, ряд дерев. Над усім цим – висячий сад, що піднімається уступами до вершини театру; з обох боків він обмежений чарівними альтанками та різними деревами. В повітрі літає багато дивних птахів. На вершині платформи б'є фонтан, вода з якого падає у великий басейн. Китаєць входить

і співає» [223, с.20]. Наступні три номери – це пісні китайця і соло китаянки з хором. Саме їм, представникам дивовижної країни, доручено співати про первісну гармонійність і чистоту світу та людських душ, про радість і кохання. Нижче наводиться фрагмент тексту першої пісні китайця: «Ось так світ, що перебуває в темряві, вперше засяяв; і породжена божественною силою слава навколо нього помчала, змусивши світ сяяти, і цим світлом дала йому початок. Тоді всі душі були чисті, як ці ефірні потоки, тверді у невинності і не схильні до крайнощів» [223, с. 20]. У соло китаянки та хорі (№ 47) оспівується радість життя: «Такі щасливі та вільні, ми користуємося найголовнішими насолодами природи. Не пересичуючись ніколи, ми нашу радість продовжуємо, і одне блаженство змінює інше» [223, с. 20]. У своїй другій пісні (№ 48) китаєць прославляє кохання.

Після екзотичного танцю шістьох мавп на заклик жінок з'являється Гіменей. Він погоджується благословити молоді пари і запалює свій факел – вогонь кохання. Поява бога шлюбу супроводжується деякими змінами у сценографії, які відмічено у ремарці партитури (№ 54): «Шість п'єдесталів китайської роботи піднімаються з-під сцени. Вони підтримують шість великих фарфорових ваз, в яких шість апельсинових дерев» [224, с.21]. Подібне оформлення сцени не є випадковістю, оскільки апельсинове дерево у китайській культурі – це старовинний символ безсмертя, багатства та родючості, а число «шість» є чисельним вираженням гармонії всесвіту, єдності протилежностей Інь та Ян.

По завершенню соло Гіменей звучить загальний хор, до якого приєднуються всі танцівники. Завершити грандіозну магічну сцену, а разом із цим й оперу, знову доручено китайській парі, яка символізує щасливе життя, – чоловік і жінка танцюють церемонну чакону.

Східний елемент логічно вплітається у сюжет, хоча на перший погляд може сприйматися як щось стороннє. Проте він має символічне значення, а не тільки є даниною тогочасній моді. Враховуючи тяжіння барокового мистецтва

до алегорії, китайська сцена у давньогрецькому сюжетному оточенні, як показує аналіз тексту лібрето і сценографії, виглядає достатньо обумовленою.

Щодо музичного втілення східного образу, то тут навряд чи можна говорити про східний стиль. Якщо порівняти попередні номери опери з «китайськими», то одразу стає помітною єдність музичного стилю. Музика опери створена у барочному стилі і відповідає жанровим та композиційним вимогам того часу. Так, вступна частина складається з кількох самостійних розділів-номерів, які утворюють між собою контраст: прелюдія, хорнпайп – британський народний танець з притаманним для нього розміром 3/2; лірична арія; рондо. Перший акт відкриває поліфонічна увертюра (французький тип); далі йдуть дует, сцена з п'яним поетом, хорова партитура якої відрізняється фактурними контрастами, і жига. Наступні акти композиційно більш розвинені. До їх складу входять оркестрові номери (прелюдії, арії, програмний номер «Луна» з другого акту), хори, ансамблі, сольні вокальні номери і хореографічні сцени. Іноді вокальні соло або танці об'єднуються у невелику сюїту: наприклад, пісні Ночі, Таємниці, Секрету і Сну (другий акт) або Весни, Літа, Осені та Зими (Третій акт), які мають тематичне обрамлення (повторення номеру, що передує сюїті).

Стосовно музичного стилю, звертає на себе увагу гнучкість мелодій, велика кількість довгих та коротких дрібних ювіляцій (останні використовуються як в сольних, так і в ансамблевих та хорових номерах), мелізматика, складний різноманітний ритм з використанням синкоп і пунктирних фігур. Щодо ладового забарвлення, то Перселл використовує мажор та мінор (гармонічний і мелодичний). У китайській сцені спостерігається аналогічне. Так, обидві пісні китайського чоловіка мають чітко оформлену структуру (тричастинну репризу і просту двохчастинну форми), мажорне або мінорне ладове забарвлення; вокальна партія (її написано для тенора) відрізняється вибагливим ритмічним малюнком, насичена ювіляціями; мелодію супроводжують цифрований бас і соло труби (партія останньої разом із вокальною утворюють імітаційне двоголосся). Пісня

китайської жінки, на відміну від вишуканості попереднього номеру, більш стримана. Вона має розвинену, з широким діапазоном мелодію, але без будь-якої мелізматики, силабічний ритм і мажорний лад, форму періоду з розширеним другим реченням. Пісня повністю повторюється чотириголосним хором із дотриманням правил голосоведіння. Щодо гармонізації «китайських» пісень, то Перселл звертається до простих тризвуків і типових для барочної музики послідовностей. Отже у стильовому відношенні композитор додержується європейської традиції.

Чакона (№ 60), яку виконує наприкінці опери китайська пара, за жанровими та музичними параметрами також не має ніякого відношення до східної музики – її традиційно написано у формі поліфонічних варіацій на типову для європейської музики гармонічну послідовність. Проте введення в дію китайської пари несе важливе символічне смислове навантаження – вона є уособленням гармонії і щастя.

Слід зазначити, що створивши «Королеву фей», композитор гармонічно поєднав італійські і французькі оперні традиції, англійську літературу і орієнтальні образи. Музиці опери притаманні барочні риси – динамічність партій, контрастні співставлення, велика кількість ювіляцій. Навіть коли на сцені у п'ятій дії з'являються китайці, музичний арсенал Перселла залишається без змін. Для епохи бароко це було природним. По-перше, у той час європейські композитори не мали чітких уявлень про далекосхідну музику, оскільки у Європі ще не існувало зафіксованих музичних прикладів китайських мелодій. По-друге, композитори, на відміну від декораторів та костюмерів, навряд чи ставили перед собою задачу етнографічно точно передати національний колорит.

Таким чином, у XVII столітті засобами сценічного втілення східних сюжетів з їх образною системою головними, а іноді єдиними були декорації, костюми, бутафорія, реквізит – те що можна було побачити в ілюстрованих книжках або у побуті. Щодо музичної мови, то композитори тільки розпочинали свій пошук нових барв, і починали вони з введення в оркестр

типових для турецької музики ударних інструментів. Останні використовувалися і для китайських сюжетів. Люлі використав також для відтворення сцени із турками жанр яничарського маршу (перша спроба характеристики через жанр).

Основні положення підрозділу викладені в публікації авторки дисертації [62].

3.2. Відображення Сходу в операх XVIII століття

3.2.1. Історичний Схід в операх А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Хассе

У XVIII столітті східна тематика (турецька, арабська, індійська, китайська) продовжує поширюватися. Зацікавленість екзотикою поступово виходить за межі азіатського сходу і північної Африки – композитори починають поповнювати екзотичний арсенал образами Південної Америки. Жанровим лідером у цьому процесі, як і раніше, виступає опера.

Значна частина оперної продукції століття була присвячена індійським походам Александра Македонського, переможним битвам царів та імператорів Персії, Індії, а також героїчним сторінкам історії Китаю та близького Сходу. Героїка і жертвність стала головною темою для багатьох композиторів. Подібні сюжети вписувалися в загальнокультурний контекст епохи класицизму з її прагненням до піднесеної моралі, чистоти та шляхетності. З цієї позиції розглядалися й характеризувалися історичні персонажі та їх дії. Головним було показати сильні, мужні характери незалежно від належності персонажа до тієї чи іншої національної культури (з цього приводу можна згадати класичні трагедії П. Корнеля, Ж. Расіна, Вольтера); драматургія творів розвивалася за прописаними правилами, а їх композиція мала бути врівноваженою.

В оперному жанрі продовжував панувати стиль бароко. Композитори різних країн писали італійські опери, якими захоплювалася вся Європа, а співаки підкоряли своєю віртуозністю капризну публіку. Навіть після

реформаторських опер К. Глюка бароковий стиль деякий час утримував свої позиції.

Поступово в музиці з'являються твори, в яких композитори намагаються відійти від умовного зображення східних країн, звернувшись до історичних сюжетів. Одним з таких прикладів виступає опера «Теудзін» («Teuzzone») **А. Вівальді**. Її було написано на лібрето А. Дзено у 1718 році, коли композитор приїхав до Мантуї, щоб обійняти посаду капельмейстера у принца Філіпа Дармштадського. Твір було поставлено в 1719 році в Мантуї. Опера створювалася до дня одруження принца і мала символічне значення. Китайський сюжет алегорично торкався сучасних проблем щодо законності влади, а сам Китай, де довготривалий час правила одна династія, виступав взірцем політичної стабільності.

В центрі уваги знаходиться китайський імператор Тай-Цзун із династії Тан (правління 626 – 649 рр.). Він увійшов до історії як мудрий і справедливий правитель, який піклувався про свій народ, укріплював владу, розширював кордони держави. Наприкінці життя імператор склав заповіт у вигляді порад для свого сина, спадкоємця престолу, як успішно керувати країною та її народом. В опері А. Вівальді Тай-Цзун, благородний і справедливий, представлений як символ влади, якою вона має бути. Він стикається з підступними інтригами придворних, але повертає собі законну владу, прощаючи зловмисників. В сюжетну лінію боротьби за престол вплітається лінія любовного трикутника, яка тісно пов'язана з політичною. Варто зазначити, що попри історичну особу, яка виступає головним героєм, зміст самого лібрето мало відповідає історичним подіям.

Отже, композитор звернувся у своєму творі до серйозної теми і спробував показати Китай не казковий (як це було у Перселла), а як реально існуючу країну зі своєю драматичною історією. Пізніше цю героїко-історичну лінію продовжив П. Метастазіо, створивши лібрето «Китайського героя». Обидві лінії – історична і казково-фантастична – розвивалися паралельно; через деякий час до них додалася побутова.

Східний світ знайшов своє місце і в творчості **Г. Ф. Генделя**, який звернувся до історичних сюжетів, пов'язаних з військовими походами великих полководців.

Триактну оперу «**Александр**» («Alessandro») Г. Ф. Генделя [216] було представлено в Королівському театрі Лондона 5 травня 1726 року. Успіх прем'єри забезпечили не тільки музика композитора, а й виконавський склад – головні партії виконували відомі співачки Фаустіна Бордоні і Франческа Куццоні. Це була одна з найперших опер XVIII століття на тему з життя Александра Македонського. Основою лібрето Паоло Роллі стала п'єса Ортенсіно Мауро під назвою «Великодушний Александр». До складу оркестру увійшла струнна група, гобої і клавесин. Щодо ударних інструментів, то в партитурі такої позначки немає – на той час ударні інструменти зазвичай не вносилися в партитуру, але активно використовувалися в батальних сценах.

Композиційними одиницями опери є речитативи з аріями, невелика кількість дуєтів, ансамблів і хорів, а також симфонічні номери для зображення батальних сцен.

Дія опери відбувається в Індії під час походу царя Македонського. В сюжеті сплітаються різні драматургічні лінії: героїчна, яка пов'язана з битвами полководця, лінія кохання, лінія зради.

Героїчну лінію забезпечують: Александр Великий; його генерал Кліто, який спасає Македонського під час осади індійського міста Оксідрака, що знаходилося на березі Ганги; Індійський цар Тассиль, життя і трон якого врятував Александр.

Любовну лінію складає любовний трикутник: Александр, Принцеса Скифії Лізаура і Россана, перська принцеса, яку Македонський захопив у полон під час своєї попередньої кампанії у Персії. Обидві жінки кохають Александра, в той час як сам він не може вирішити, яку з них обрати. Тільки випадок допомагає йому зупинити свій вибір на Россані. До трикутника додається закоханий в Лізауру Тассиле.

Лінія зради пов'язана з Клеоне, який зі своїми прибічниками організував невдалий замах на Македонського.

Александра Македонського, Гендель характеризує з різних боків. Він – відважний воїн, який йде попереду свого війська. В опері про битви йдеться у першому акті (інтродукція) – битва під Оксидракою; в кінці другого акту – індійський цар Тассиле сповіщає про повстання жителів Оксидраки, і Македонський разом з військом кидається у бій; в третьому акті показано сутичку зрадників і війська Македонського, якому прийшов на допомогу Тассиле.

Друга сторона характеристики Александра Великого – це його марнославство: у храмі Юпітера він прирівнює себе до бога, сина Юпітера і наказує поклонятися йому як божеству. Навіть, коли всі якимось дивом вціліли під час замаху (обвал стелі в приміщенні, де проводилася нарада з генералами), Македонський став ще більш впевненим, що він є улюбленцем богів.

Третя сторона – нерішучість царя у питаннях кохання. Суперниці ведуть боротьбу за нього, і тільки випадок допомагає Александру обрати перську принцесу (після замаху на нього Македонський почув, як полонена Россана, дочка його ворога, оплакує і сумує в розпачі, вирішивши, що її коханий загинув; така відданість жінки вирішила питання вибору). Розвиваючи драматургічну лінію любовного трикутника, Гендель додав до образу Македонського комічних відтінків нерішучого коханця.

Ще одна риса Македонського, яка ставить жирну крапку у його характеристиці – це його великодушність. В кінці третьої дії цар благородно вибачає своїх ворогів і зрадників. Історія кохання також має ідеалізовану розв'язку: Александр запевнює принцесу Лізауру, що він недостатньо гарний для неї, і кращим буде Тассиле, який мріє зробити її своєю королевою, а він, цар Македонський, має одружитися з Россаною. У фіналі опери всі прославляють великого воїна, якому в опері надається багатостороння характеристика.

Східну тематику представлено трьома персонажами – індійським царем Тассиле, перською принцесою Россаною і скіфською принцесою Лізаурою. Цікавим буде проаналізувати їх музичні характеристики і співставити їх з іншими музичними характеристиками.

Кожен із жіночих персонажів має в опері однакову кількість арій – по шість (на виключено, що таким чином композитор підкреслює драматургічну рівнозначність героїнь), але за своїм образно-емоційним змістом вони різняться. Композиційно вони розташовані поруч, одна за одною, утворюючи контраст. Не можна не звернути у ваги і на те, що вперше на сцену обидві суперниці з'являються разом: жінки виходять зі своїх шатерів і дивляться на зруйновану стіну осадженого міста (третя сцена з першого акту). Їх вихід супроводжує соло гобоя, тембр якого асоціюється зі сходом. Важливою є початкова інтонація теми: в тональності g-moll мелодія рухається з п'ятого щабля стрибком уверх на третій, а потім плавно униз до тоніки через другий фрігійський, який додатково виділено більш тривалою довжиною і треллю⁷. Разом із тембром ця інтонація утворює східний колорит. Незайвим буде відзначити і низхідний рух за мелодичним мінором у третьому такті.

Після короткої речитативної сцени Лізаури і Россани звучать їх арії. За характером арія Лізаури більш лірична. Її вокальну партію, яку написано в барочному стилі (ювіляції, секвентний розвиток, трелі), відрізняє світлий настрій, легкий тридольний танцювальний ритм, м'якість звучання.

Арія Россани має більш експресивний і напружений характер, що підкреслено швидким темпом, контрастними співставленнями оркестрових і вокальних фраз. Вокальна партія у технічному відношенні ускладнена більшою кількістю довгих ювіляцій зі складним мелодичним малюнком. В цілому в арії вимальовується рішучий жіночий характер.

В наступних аріях героїнь композитор розкриває інші риси їх характерів. Так, в арії ревнощів (І акт) образ Лізаури розкривається з іншого боку – дуже

⁷ Слід зауважити, що другий низький щабель звучить у виконавській оркестровій версії. В партитурі 1877 року видання його пониження не вказано.

швидким темпом, ускладненням технічного компоненту, туттійним звучанням оркестру підкреслено сильні переживання скіфської принцеси, її збентеженість. І навпаки, в арії Россани з другого акту, коли вона чекає Александра, підкреслено ліричну сторону. Партія позбавлена віртуозності, фігуритур. Простота гнучкої мелодичної лінії, низхідний рух фраз, скромна підтримка струнної групи і клавесину, темп *Adagio* допомагають розкрити глибину кохання героїні.

Але в цілому Гендель розмежовує жіночі образи – Лізаура сприймається більш м'якою, мрійливою, меланхолічною, а Россана виглядає сильною, енергійною, цілеспрямованою. Для партії Лізаури характерним є використання тридольних розмірів (6/8, 3/8) на відміну від дводольності в партії Россани; відрізняються вони і технічною насиченістю, що було вже відзначено вище.

В барочному стилі написано і вокальну партію індійського царя Тассиле (дві арії – у першому та другому актах). Але його партія, у порівнянні з Александром, значно простіша (партія Александра, яку виконує контратенор, з одного боку насичена ланцюжками стрибків на широкі інтервали (це підкреслює рішучість і мужність войовничого Александра), з іншого – довгими складними ювіляціями, трелями, типовими для барочного стилю).

Загальні картини битв Македонського з індіями (на початку опери і в третьому акті) створені оркестровими засобами виразності: швидкий темп, поліфонічність фактури і безперервність розвитку тематичного матеріалу, використання тутті і гучної динаміки, тембри барабанів – все це надає інтенсивності і напруги дії, що відбувається на театральній сцені. Важливими є ремарки, які пояснюють дії учасників сцени.

Підсумовуючи проведений аналіз опери, зазначимо, що головним засобом уведення східної теми є сюжетні лінії, а також сценографія. Невелика, але яскрава східна інтонація використана лише на початку опери під час виходу на сцену принцес. Свою роль відіграють гобої, особливо в сольних

фрагментах; ударні інструменти виконують скоріше зображувальну функцію, ніж східно-колористичну.

Іншою оперою Г. Ф. Генделя на східну тему був **«Сирой, цар Перський»** [217] на лібрето П. Метастазіо, що було написано в 1726 році. Оперу було поставлено в Лондоні на сцені Королівської музичної академії в 1728 році. У попередньому розділі наведено широкий список творів, написаних на цей текст. Гендель один з перших звернувся до сюжету, який швидко став ходовим (до нього вже були створені опери Леонардо Вінчі, Ніколо Порпора, А. Вівальді).

Дія триактної опери відбувається в Месопотамії в 628 році і будується на розвитку і сплетінні кількох драматургічних ліній: помста Еміри – дочки короля Камбайї Асбіта – царю Персії Косрою за вбивство свого батька та всієї родини; боротьба за престол всередині трикутника Косрой – Сирой (старший син царя) – Медарс (молодший син, який обманом намагається захопити владу); лінія кохання і суперництва між Емірою і Лаодіче (обидві кохають Сироя, який відповідає взаємністю Емірі) та мнимого суперництва між Косроєм і Сироєм (Лаодіче руками Косроя, який таємно її кохає, намагається помститися за відмову Сироя); лінія Арас – Сирой (Арас, друг Сироя і брат Лаодіче, не піддається інтригам зі сторони сестри і Еміри і врятовує життя Сироя).

До складу оркестру Гендель увів струнну групу, гобої із фаготами і клавесин. Композиція кожного з трьох актів складається з чергування речитативних сцен (вони супроводжуються клавесином) і арій кожного з персонажів. Вокальні амплуа композитор розподілив таким чином: Косроя і Араса виконує бас, Сироя – сопрано, Медарса – альт, Еміру і Леодіче – сопрано. Кожен з них має по кілька арій, серед яких є драматичні і ліричні. Всі сольні номери, за традицією італійської опери-seria написані у формі da capo. Відносно самої музики слід зазначити, що Гендель у своєму композиторському стилі розкриває емоційні стани оперних героїв музичними засобами виразності, не виходячи за рамки європейського стилю: мажоро-

мінорна система, гостропунктирність і використання ходів на широкі інтервали для підкреслення рішучості персонажів в драматичних аріях, розвинена мелодична лінія зі складним ритмічним малюнком, типове для барочної опери використання мелізматики і довгих, зі складним мелодичним малюнком ювіляцій (в жіночих та чоловічих аріях). Східний відтінок в музиці опери відсутній – композиторів того часу перш за все цікавили героїчні особистості, що творили історію, їх власний шлях; питання національно-культурного контексту сюжетних подій не розглядалося.

Аналогічне можна сказати і про іншу оперу – «Сирой, цар Перський» **Й. Хассе**, яку композитор написав у 1733 році (другу редакцію було зроблено у 1763 році) [219]. Опера також написана на лібрето П. Метастазіо, тож має тих самих персонажів, драматургію і композицію. Якщо порівняти два твори (Генделя і Хассе), то помітним стає більш віртуозний вокальний стиль у другому прикладі. Це стосується як жіночих, так і чоловічих арій. Слід підкреслити те, що партії персонажів в опері Й. Хассе насичені дрібною мелізматикою (трелі на коротких тривалостях, мордент, форшлаги) і найчастіше складаються майже з одних віртуозних пасажів у швидкому темпі, що передає емоційне збудження героїв. У якості прикладів можна назвати арію Леодічі «Я не зраджу своєї дружби заради неї» з першого акту, або арію Медарса «Серед жаху шторму» з другого акту. Велика арія Сироя «Моя доля жорстока» з першої дії має лірико-драматичний характер; як арія-роздум вона менш віртуозна, хоча і тут не обійшлося без мелізмів та ювіляцій. Й. Хассе, подібно до Г. Генделя у своїй музиці втілює сильні характери, напруженість емоцій, передає героїку і драматичність сценічних положень; як і у Генделя в музиці опери відсутні будь які перські національні ознаки.

3.2.2. Повернення до казково-фантастичного Сходу: Ж.-Ф. Рамо і К. В. Глюк⁸

⁸ Основні положення підрозділу викладені в публікації авторки дисертації: Лінь Юлін. Система засобів втілення орієнтальності у європейській опері XVIII століття (на прикладі опери «Китайки» К. В. Глюка). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. стат. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 285–299. [63].

У середині століття паралельно із бароко і класицизмом розвивався галантний стиль (рококо) з естетикою чуттєвості й витонченості, краси і гармонії. Охопивши головні види мистецтва, він яскраво проявився у творчості живописців (А. Ватто, Ж.-Б. Шардена, Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонара), французьких клавесиністів (Куперен, Рамо, Дандріє), архітектурі, інтер'єрі⁹. Як відомо, в межах рококо сформувався стиль «шинуфзрі». Така художня полістилістика обумовлювала сюжетну і стилістичну строкатість оперного жанру, національну різноманітність орієнталізму, в межах якого яскраво було представлено Китай.

Згадаємо, що на початку XVIII століття (точна дата і авторство не встановлені) у Франції було поставлено невеликі опери «Галантний Китай» і «Китайська пастушка». Відповідаючи вимогам часу, вони, однак, швидко зійшли зі сцени. З одного боку, в них був витриманий стиль рококо, або галантний, який на той час увійшов в моду. З іншого – знайшла своє відображення естетика шинуазрі, яка гармонічно вписувалася у європейський художній контекст: жанрові сюжети з ідеалізованими побутовими сценками і пасторалі з відчуттям насолоди зовні нагадували китайський живопис. Проте, в операх китайський елемент був присутнім, як і раніше, на рівні сюжету і декоративної частини спектаклю. Музична лексика на той час ще не сформувалася.

Важливим кроком на шляху розвитку орієнталізму (в більш широкому спектрі – екзотизму) і формування системи втілення східної теми на французькій сцені стала опера-балет **Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії»**, прем'єра якої відбулася в Парижі у 1735 році. Герої опери, що складається з чотирьох дій (антре), потрапляють у Туреччину, потім у Перу, Персію та нецивілізовану

⁹ Образи Сходу знайшли своє втілення і в камерно-інструментальній музиці XVIII століття. Так **Ф. Куперен** пише сонату для камерного ансамблю під назвою «Султанша», яка більш нагадує сюїту з чотирьох контрастних частин. Лише повільні з них (перша і третя), музика яких відрізняється м'якістю фраз, плавністю мелодичних ліній, спокійним ритмом, можуть віддалено асоціюватися (на рівні внутрішнього відчуття) з неквапливим Сходом. Це була одна з перших спроб наблизитись до більш реалістичного зображення східних образів якщо не через ладо-інтонаційні структури, то хоча би через загальне розкриття характеру.

Америку. За сформованою традицією всі ці країни, розташовані на різних континентах, одержують узагальнену назву «Індії» (у множині), яка не має нічого спільного із самою Індією.

У музичній драматургії твору також відчувається вплив галантної епохи – в картинах зіставляються галантне кохання та піднесена героїка. Почуття кохання композитор розкриває в аріях з розгорнутими *розспівами-ювіляціями*, які разом із *мажорним ладовим забарвленням* надають музиці певної святковості; не менш важливу роль у створенні загального настрою відіграє *галантний характер танцювальних ритмів* (найчастіше використовується менует). Такими засобами композитор намагається відтворити *атмосферу насолоди*, що асоціювалася зі Сходом. Для характеристики героїчних образів Рамо звертається до *маршового* типу мелодії, основою яких стають *акордові звуки* мажорних тризвуків, висхідні інтонації *кварти або квінти*, *пунктирні ритми* – все це входило до музичного арсеналу героїчної сфери в опері XVII та XVIII століть.

Створюючи картини за своїм уявленням про далекі країни, Рамо спробував надати їм національне забарвлення тими засобами, які існували на той час у музично-театральному мистецтві. Перш за все, це *декорації, костюми, бутафорія*, завдяки чому спектакль мав успіх. Важливими були назви, які мали направляти уяву глядачів, *східні імена* персонажів, а також *сюжетні обставини* дії (наприклад, вулкан в Перу, сераль в Туреччині, язичницькі ритуали перуанців тощо). До свого творчого арсеналу композитор додав і *музичні засоби*.

Туреччина відзначена *мюзетом* з пасторальними інтонаціями волинок – це допомагає відтворити картину широкого простору, який оточує палац доброзичливого Османа. Нагадаємо, що мюзет (інструментальний жанр, музичний інструмент (різновид волинки) і танець) був типовим для південної Франції – Провансу, давня культура якого значно відрізнялася від північної частини країни. Вона формувалася і розвивалася в межах давньогрецької і римської культур, а у VIII столітті Прованс потрапив під нашествя арабів, яке

також залишило певний слід. Можливо, що це могло дати композиторові підставу для умовної асоціації провансальського мюзету з турецьким сходом.

У другому антре («Перуанські інки») Рамо вдається до відтворення на сцені *язичницького ритуалу* поклоніння сонцю; південноамериканської екзотики додають також землетрус і виверження вулкану, біля якого відбувається дія. Дослідниця творчості Рамо В. Даньшина підкреслила новаторський підхід композитора до створення образу інків: «Інки змальовані не лише варварами, що уособлено в образі жорстокого Гюаскара, який намагається маніпулювати волею богів, а й самобутньою цивілізацією з давніми традиціями вірувань» [17, с. 148].

У третьому антре «Квіти. Персидське свято» в якості східного забарвлення виступає балетний дивертисмент «Свято квітів» з окремим сюжетом, де основними персонажами стають: Борей, який викликав грозу, чарівна Троянда (єдина квітка, що вистояла і своєю красою і стійкістю підкорила та вгомонила Борея), Зефір. Представлення у дивертисменті квітів як живих істот перегукувалося зі східною філософією, зокрема її відношенням до оточуючого світу як втілення Дао. З іншого боку, для мистецтва бароко також було типовим «оживляти» все, що бачить око. Так чи інакше, це були точки дотику протилежних систем світосприйняття.

Стосовно жанрової характеристики опери-балету, необхідно зазначити, що Рамо користується усталеною жанровою системою того часу: для будь-яких характеристик композитор використовує арії, арієти, ансамблеві та хорові номери, а також європейські танцювальні жанри – мюзет, гавот, менует, ригодон, рондо, тамбурин. Чакона, за традицією (як це було у вище проаналізованій опері Перселла), завершує оперу-балет. Для створення більш яскравих екзотичних образів Рамо посилює віртуозність партій і використовує швидкі темпи. Важливими стають оркестрові епізоди, що пов'язані з образами природи – це зображувальні картини землетрусу, виверження вулкану, морського шторму, грози, які відкривають глядачеві невідомий світ, з його несхожим на Європу життям. Для їх імітації Рамо звернувся до традиційних

засобів виразності, серед яких гамоподібні пасажі, тремоло, мелодичний рух звуками тризвуків, акордова фактура, октавне дублювання, відповідна динаміка. Композитор також скористався тембрами мюзету і ударних інструментів (тамбурину, барабанів, дзвіночків).

Не дивлячись на намагання композитора вразити публіку новими образами, музично-інтонаційна лексика «Галантних Індій» залишалася на рівні загальноприйнятої і була тісно пов'язана з Францією та Італією.

Пізніше композитор знову звернувся до казкового Сходу, на цей раз – до Китаю. В 1760 році Рамо створює оперу-балет **«Паладини»**, у якому є епізод з китайською сценою. У третій дії (сцена № 2) герої Атис і Арджи з друзями, ховаються від своїх ворогів на чолі з Ансельмом у замку. Раптово вони бачать, що якимось дивом опинилися в китайському палаці. Це фея Манто перетворила старий замок на дивовижний палац у китайському стилі. Розкіш і чарівну красу вона використала, щоб спокусити Ансельма; тепер Арджи вільна і може одружитися з Атисом.

В епізоді «Пагоди» Рамо використовує добре знайомий прийом: в оркестрову партитуру вводить трикутник, дзвіночки і кастаньєти – те, що додає казковості. У наступному оркестровому «Антре китайців» композитор намагається створити образ іншого світу, не схожого на звичайний, за допомогою дуже коротких уривчастих фраз (на відміну із попередніми номерами), пружним ритмом, прискореного темпу, динамічних і тембрових контрастів (перегукування оркестрових груп), однак ладотональні, гармонічні та інтонаційні барви, методи розвитку не виходять за межі європейського музичного арсеналу. Якщо говорити про партитуру в цілому, то її стиль можна охарактеризувати як яскраво виражений барочний.

Треба звернути увагу і на те, що в опері-балеті саме китайський храм стає спасінням для героїв. Це є свідченням того, що Піднебесна і в середині XVIII століття залишається у сприйнятті європейського суспільства символом гармонії і щастя.

Свою роль у поширенні в Європі орієнтальної теми відіграв **К. В. Глюк**. У 1746 році він звернувся до індійського сюжету, написавши пастічку «Артамен» на лібрето Ванески (його було поставлено в Лондоні). Опера мала успіх: події розгорталися в Індії під час правління династії Моголів, тому на сцені було багато екзотики, а з музичних номерів найбільшої популярності набула арія «Заспокой погляд сумний» (*Rasserena il mesto ciglio*), яку, однак, було написано в жанрі елегантного менуету. Останнє знову свідчить про те, що композитори втілювали східні сюжети звичайними музичними засобами (в даному випадку мається на увазі жанрова характеристика персонажа).

У 1754 році було поставлено наступний «східний» твір К. В. Глюка – одноактну оперу «**Китаянки**», яку написано на лібрето П. Метастазіо (у сучасних джерелах її іноді називають оперою-серенадою). Незадовго до цього у Парижі в 1753 році у Королівській академії музики відбулася прем'єра ще однієї «китайської» опери – «Повернення китайця» («*Il Cinese rimpatriato*»), авторство якого приписано італійцю Селлетті.

В період роботи над «Китаянками» К. Глюк перебував у Відні, працюючи капельмейстером оркестру принца Йозефа Фрідріха фон Саксен-Гільдбурггаузенського [144]. Оскільки на той час європейський музичний театр знаходився під впливом італійських композиторів, Глюк, відповідаючи, запитам публіки, створював невеликі розважальні опери в італійському стилі. Його «Китаянки» не стали виключенням: окрім рис рококо і ознак класицистичного стилю, у творі ясно відчувається вплив барочної естетики.

Лібрето П'єтро Метастазіо вперше було використано в 1735 році Антоніо Кальдарой; одна з трьох жіночих партій була призначена для учениці Кальдари, Марії Терезії, яка в недалекому майбутньому стала імператрицею Габсбургів. Під час карнавалу того ж року спектакль було зіграно в імператорському домі за участю Марії Терезії (партія Лізінги), її сестри Марії-Анни (партія Сівени) і фрейліни (партія Танджи). Майже двадцять років потому імператриця отримала змогу порівняти й оцінити нову музичну версію

добре відомого їй поетичного тексту – твір К. Глюка, який з'явився не випадково.

Замовлення на оперу композитор, котрий мав успіхи у театральному мистецтві, отримав від принца Й.-Ф. фон Саксен-Гільдбурггаузенського, у якого він працював на той час. Пропозиція мала комерційне підґрунтя: через обставини, що склалися, принц Йозеф змушений був виставити на продаж свій маєток Шлосс-Хоф, який було вже важко утримувати. Претендентом на купівлю була австрійська імператриця Марія Терезія – вона проявляла чималий інтерес до барочного архітектурного комплексу. Щоб представити замок якнайкраще (для отримання більш великої суми під час продажу), Йозеф Фрідріх вирішив влаштувати розкішне театральне свято на честь приїзду туди імператорської сім'ї (в історію Австрії воно увійшло як «останнє велике свято бароко»). Урочистості відбулися після тривалих приготувань наприкінці вересня 1754 року. В перший день було виконано камерні інтермедії для двох персонажів Дж. Бонно, придворного композитора Відня, а на другий – «Китаянок К. Глюка». Оперний спектакль пройшов в Садовому театрі, на території великого парку Шлосс-Хоф. Сама назва твору мала нагадати Марії Терезії про її музичний талант і колишній виступ на сцені, а також свідчити про повагу до неї з боку принца. Крім того, обраний сюжет відповідав модному віянню всієї Європи.

Дія опери відбувається у Китаї. З Європи до Піднебесної повернувся китаєць Сіланго, який пропонує своїй сестрі та її двом подружкам нову європейську розвагу: влаштувати театральне змагання. Кожна має зіграти роль в одному з жанрів. Дівчата обирають для себе грецьку трагедію про страждання Андромахи, пастораль про закоханого у німфу пастуха і комедію – сценку з життя європейського франта. Наприкінці виникає суперечка, про те, який жанр є найкращим. Щоб її зупинити, Сіланго пропонує мудрий вихід із ситуації – об'єднатися, прославляючи музику і танці.

Нетиповість лібрето Метастазіо полягає в тому, що в ньому гармонійно поєднуються образність Сходу і Заходу, встановлюється своєрідний діалог. З

одного боку, дійовими особами виступають китайці з квазі-китайськими іменами, і сама дія локалізується у Китаї; важливим національним компонентом сюжету є початкова сцена пиття чаю. З іншого боку, на оперній сцені представлено три європейські театральні жанри з європейськими сюжетами, які представлені трьома подружками і Сіланго. Таким чином, на рівні самого сюжету відбувається специфічна культурна взаємодія (умовні китаянки Метастазіо грають європейських театральних героїв).

Найважливішою рисою спектаклю було створення «китайської» атмосфери. Опера, яка пройшла з великим успіхом, стала класичним зразком «шинуазрі», вираженням моди на все екзотичне. Для відтворення національного колориту, перш за все, були використані можливості сценографії – коштовні східні тканини, які прикрашали сцену, реквізит (наприклад, фарфоровий посуд) і костюми. Австрійський композитор і скрипаль Карл Діттерсдорф, який працював скрипалем в капелі принца і добре знав Глюка, був на прем'єрі «Китаянок». Спектакль вразив його своїм оформленням і музикою. Про це він згадував у своїй автобіографії: «Декорація роботи Квальо була абсолютно китайською. Лакувальники, скульптори та майстри позолоти доклали всю свою майстерність, щоб представити її у всьому багатстві. Але найбільшого блиску надавали декорації призматичні скляні стовпчики, виготовлені богемськими склодувами і точно встановлені у спеціально залишених отворах – різнокольорові та наповнені олією. Неможливо описати, наскільки приголомшливе видовище являли собою ці призми, що сяяли незліченними вогниками – вони й самі по собі, за простого денного освітлення, справляли сильне враження. Варто лише уявити собі дзеркальний блиск лакованих блакитних панелей і ширм із зображенням позолоченого листа, і, нарешті, райдужні фарби, тисячоразово відбиті в сотнях призм і сяючих, як діаманти чистої води, – найбагатша уява померкне перед таким дивом. А при всьому цьому ще божественна музика Глюка!» [135, с. 65]. Але це – зовнішня сторона спектаклю, де використано яскраві візуальні засоби виразності.

Щодо партитури, то тут необхідно відзначити застосування в оркестровці інструментів, звучання яких створювало тонкий східний колорит. Діттерсдорф згадував: «Чарівне виконання блискучої симфонії, у якій подекуди то порізно, то разом з усіма лунали дзвіночки, трикутники, маленькі ручні литаври, тарілки тощо, привело слухачів у захват ще до того, як піднялася завіса» [135, с. 66]. З приводу тембрового забарвлення партитури не зайвим буде нагадати про давно вже отриманий європейськими композиторами досвід щодо використання для східної стилізації ударної групи (одним з найперших таких прикладів виявився «Міщанин-шляхтич» Люллі і Мольєра, про який йшлося вище).

Аналізуючи музичну тканину твору, його музичні параметри, слід відзначити наявність в партитурі стильових ознак бароко, рококо і класицизму. Композиційну основу опери складають чотири арії з речитативами і фінальний квартет всіх учасників дії. Композитор співставляє контрастні за характером номери, що продиктовано самим сюжетом – китаянки обирають різні театральні жанри. Кожен з чотирьох героїв опери виконує арію відповідно до розіграної театральної сценки – трагедія, лірична пастораль і комедія. За традицією, зв'язувальною ланкою між аріями виступають речитативи у супроводу клавесину.

Лізінга (меццо-сопрано), представляючи жанр давньогрецької трагедії, грає роль полоненої Андрوماхи, яка має зробити свій вибір: врятувати свого сина, погодившись стати дружиною переможця Пірра чи залишитися вірною своєму загиблому чоловіку Гектору. В речитативі та арії Лізінга передає почуття своєї героїні. Драматичний за характером музичний портрет Андрوماхи створено за допомогою усталеного в європейській музиці комплексу засобів виразності, серед яких: швидкий темп, емоційні злети мелодії на широкі інтервали, співставлення низького та верхнього вокальних регістрів, інтонації-зітхання, перевага низхідного напрямлення мелодичних фраз, ритмічна пульсація оркестру, бурхливі низхідні пасажи струнної групи.

Сцена пасторалі включає дві арії, що починаються, як і попередня, виразними речитативами у супроводі клавесину. Перша з них – лірична арія Сіланго (тенор), який грає роль закоханого у німфу пастуха. Його вокальна партія має розвинуту гнучку мелодію з широкими фразами, насичену довгими розспівами-ювіляціями (типові прийоми барочної опери). М'які обриси мелодії при її широкому діапазоні, «жіночі», з секундовими низхідними інтонаціями закінчення фраз, неквапливий темп, легка пульсація оркестрового супроводу, у якому провідну роль відіграють скрипки у підтримці клавесину – всі ці засоби підкреслюють ліричний стан героя, кохання якого виявилось нерозділеним. Мажорний лад крайніх частин арії (її написано у тричастинній формі) підкреслює мрійливий настрій закоханого пастуха, в той час, як контрастуюча мінорна середина, що подібна світлотіні, розкриває його сумніви та відчай.

Віртуозна арія Сівени-німфи (мецо-сопрано) має грайливий характер. Розвиненим у дусі барочного стилю фразам притаманні мажоро-мінорне ладове забарвлення, чітка ритмічна організація, короткі ювіляції, прозорість оркестрового письма; у той же час, «жіночі» завершення фраз, які разом з «неаполітанським» тризвуком підкреслюють чуттєвість німфи, велика кількість легких пасажів, трелей, мордент говорять про стиль рококо. У середній частині арії, де мова йдеться про те, що німфа не проти, щоб закохатися, але не хоче втрачати голову, настрій стає більш ліричним, з мінорним ладовим забарвленням (арію написано у складній тричастинній формі). У традиціях європейської опери Глюк залишає місце і для віртуозної каденції наприкінці цього номеру.

Контраст утворює арія Танджи (контральто), що позначена у Глюка як *Buffo-Arie*. Танджи найжиттєрадісніша з дівчат, активна, впевнена у собі. Обравши для себе жанр комедії, вона розіграє з себе паризьку кокетку, натякаючи на капризну Сівену. Її характер яскраво розкрито вже у музиці вступу. Звертає на себе увагу оркестровка: на відміну від трьох попередніх арій в останній композитор активно використовує валторни, які, перегукуючись зі

скрипками, виконують фрази, що побудовані на мотиві «золотого ходу» та його варіантах. Сріблястий тембр мідних інструментів створюють життєрадісний настрій, а насиченість партії струнних трелями додає відчуття легкості. Швидкий темп, пунктирний ритм, гучна динаміка підкреслюють енергійний настрій Сівени. Її вокальна партія має такий самий рішучий характер: розвинені музичні фрази з гострим пунктирним ритмом, їх затактовий початок, котрий дає імпульс мелодичному руху, метроритмічне виділення низхідних стрибків на широкі інтервали (від квінти до октави) і контрастне зіставлення голосових регістрів з підкресленням нижнього – все це не стільки створює театральний образ кокетки, яку грає Танджи, скільки розкриває її іронічне ставлення до свого персонажа, а через нього й до Сівени. У порівнянні з попередніми арія Танджи менш віртуозна, але в ній також є традиційна каденція, яку розташовано, однак, в кінці середнього розділу (*Adagio*), а динамічна реприза прикрашена фіоритурами у стилі рококо.

Оперу завершує кuartет, в якому герої, після суперечки (речитативна сцена) об'єднуються у спільному танці, прославляючи мистецтво. В оркестровці Глюк використовує тембр трикутника, дзвіночків (тамбурин), як це було у невеликій увертюрі.

Відносно східного відтінку в музиці опери слід зауважити, що він лише намічається: Глюк спробував надати національне забарвлення через темброве рішення – використання металевих ударних інструментів. Всі інші компоненти музичної мови за результатами музичного аналізу свідчать про європейський стиль опери.

На драматургічному рівні можна знайти набагато більше спільного між європейським твором та східною культурою. Аналіз «Китаянок» відкриває певні точки дотику між оперною «дрібничкою» Глюка і східною філософією. Китайський дослідник Лі Мін, аналізуючи твір Глюка, відзначає у своїй статті особливості драматургії, які не безпідставно порівнює з поглядами китайських філософів, зокрема Конфуція: «... Драматургічний конфлікт у «Китаянках» простежується переважно лише на рівні образного світу

монологів і розмов головних героїв. Подібна безконфліктність драматургії даної опери певною мірою перегукується з конфуціанським вченням про «золоту середину», згідно з яким необхідно остерігатися різних крайнощів і запобігати конфліктним ситуаціям, для чого слід вміти контролювати і стримувати власні емоції. Виходячи з цього, китайське начало в опері отримало своє вираження переважно не як конфліктне, а як умовно-декоративне» [55, с. 493]. Однак, в опері існує прихований конфлікт між Танджи і Сівеною. Він позначається на театральній грі китаянок і тих почуттях, котрими вони наділяють своїх героїнь. Крім цього, драматургічною кульмінацією опери виступає суперечка з приводу найкращого жанру. Все це сприяє драматичному руху і додає йому певних барв. Контрасту додає і протиставлення різних театральних жанрів (між ними теж нібито йде суперечка), але в кінці, завдяки Сіланго, всі непорозуміння зникають. Таким чином рух і спокій утворюють рівновагу. Продовжуючи розвивати тезу Лі Міна про «золоту середину» Конфуція, можна додати, що рівновага присутня і у зіставленні обраних жанрів: трагедія «погашається» комедією, а між ними стоїть нейтральна пастораль. У дусі даоської концепції Ін-Ян (єдність і протилежність двох начал) можна розглядати загальну драматургію опери і розподіл ролей. Сіланго (уособлення раціонального, ясного чоловічого «ян», породження думки) спланував гру дівчат, саме він і завдає рух дії. Три подружки (жіноче «інь», темне, емоційне) втілюють його план – вони грають емоції своїх героїнь і водночас вуалюють у цій грі власні почуття. Таким чином, їх психологічний стан подвійний, прихований, тому «темний», незрозумілий – справжнє «інь». Цікаво, що Сіланго, який почав гру, її і завершує, запропонувавши дівчатам компромісний варіант. Подібна драматургічна репризність чоловічого «ян» додає певної завершеності і рівноваги на рівні форми. Але, проводячи паралель зі східною філософією, не слід забувати і про естетику європейського класицизму, відповідно до якої мистецькі твори відрізнялися врівноваженістю і симетричністю композиції,

драматургічною єдністю і завершеністю, простотою (у порівнянні з попередніми стилями) музичного висловлювання.

Драматургія опери цікава і тим, що вона має поліфонічний характер: три (відповідно до жанрових сценок) самостійні лінії розвиваються завдяки внутрішнім, але різної сили напруженості конфліктам персонажів (Андромахи, пастуха і німфи, іронічної Танджи). Ці лінії об'єднуються загальною – розвитком відносин між чотирма героями опери.

На початку ХХІ століття опера К. Глюка не втратила свого сценічного життя. Її продовжують ставити режисери світових театрів, пропонуючи своє бачення цього твору. Спектаклі різняться сценографією, виконаною у мінімалістичному стилі; при цьому оркестр і виконавці партій дотримуються партитури композитора. Однією з таких є постановка

Одна з таких постановок відбулася 19 вересня 2014 року в Шлосс-Хофі у виконавстві Capella Istropolitana (Братислава) під керівництвом диригента Герхарда Лесскі та у постановці режисера Ленки Горінкової. Виконання партитури було класичним: оперні номери та їх послідовність, склад оркестру, партії персонажів – все це відповідало оригінальному тексту Глюка. Сценографічно спектакль був витриманий у мінімалістичному стилі: на сцені лише чотири стільці, скриня з жіночим вбранням та легка і прозора біла тканина, яка покриває меблі й підлогу. Національного аромату додав скромний реквізит – «китайські» цвітасті накидки, які дівчата у напудрених перуках надягають на свої європейські сукні ХVІІІ століття, яскраві маски, що зображують китайські жіночі обличчя (вони були задіяні тільки під час звучання увертюри), і віяла.

Важливим для дослідження буде більш детальний аналіз однієї із сучасних постановок «Китаянок», в якій підкреслено різницю між європейським уявленням Китаєм і реальністю. Прем'єра відбулася в 2010 році в Шлосстеатрі Сан-Сусі в рамках Потсдамського музичного фестивалю. Спільну роботу європейських та китайських режисерів і музикантів можна сприймати не тільки як цікаве прочитання твору Глюка, а і як його оцінку з

боку самих китайців. До лібрето Метастазіо було додано «Китайські інтерлюдії», автором і режисером-постановником яких став Куй Шен, а нову музику до них написав німецький композитор Карстен Гундерманн. Персонажами інтерлюдій є додаткові герої Ян і Дін (актор і акторка пекінської опери), які коментують те, що відбувається на сцені, дають поради, спілкуються з героями опери, співають і танцюють. Головним режисером оперної постановки є Сун Гуаньлінь, диригентом – Вернер Ерхардт. У спектаклі прийняла участь національна труппа Китайського державного театру пекінської опери.

Необхідно відзначити нову аранжировку «Китаянок», зроблену К. Гундерманном. До глюківського складу оркестру було додано китайські національні інструменти – традиційний цзинху, який використовується для супроводу у пекінській опері, ерху з дуже високим звуком, розширено також ударну групу.

Незвичайним було режисерське рішення об'єднати в одному спектаклі оперу Глюка і деякі сцени пекінської опери і таким чином зробити зіставлення умовного «європейського» Китаю XVIII століття, з Китаєм, показаним трупю Китайського державного театру. Це зіставлення простежується навіть на рівні розподілу вокальних партій: персонажів глюківської опери грають європейці (Сівену співає Б. Е. Шедель, Лізінгу – К. Дічева, Танджи – М. Сторті, Сіланго – К. Адам), додаткові партії китайських акторів Ян і Дін виконують члени національної труппи пекінської опери (відповідно, Лі Янмін і Цзя Пенфей). Важливо й те, що опера йде двома мовами – італійською і китайською відповідно до сценічних амплуа. В результаті такого розподілення утворюється контраст між речитативними і розмовними епізодами. Персонажі Глюка виконують виписані його рукою мелодично розвинені, виразні речитативи у супроводі клавесину, а китайські актори Ян і Дін розмовляють. Проте, їх сценічне мовлення само по собі сприймається як таке, що утворює свою, суто національну мелодію, підкреслюючи таким чином контраст із європейським оперним продуктом *alla China*. Персонажі Глюка виконують складні арії в

стилі італійського бароко, в той час як вокальні партії Яна та Дін складаються з китайських сольних мелодій.

У новій версії підкреслено також різницю у вокальній техніці: академічний прикритий звук, до якого звикло вухо європейця, в партіях Сіланго і трьох китаянок протиставлені дзвінким, пронизливим голосам Яна і Дін. Але головний контраст утворюється в самій музичній тканині, її стилістиці. Нотний текст Глюка, як вже відзначалося, – це поєднання рис європейського бароко, рококо і класицизму разом зі спробою надати музиці східного аромату. І навпаки, фрагменти, що написані рукою Карстена Гундерманна, створено у китайському стилі. Останнє стосується оркестровки (використання національних ударних і струнних інструментів для супроводу сценічних дій Яна та Дін) і стильових ознак симфонічних та вокальних епізодів (звуковисотність і принципи розвитку інструментальних або вокальних мелодій, ладова ангіметонність, специфічність супроводу – одноголосна мелодія цзинху у підтримці ударних інструментів утворює унісон з вокальною партією).

Треба віддати належне автору вставних китайських епізодів Карстену Гундерманну, який, навчаючись у свій час в Національній академії китайського театру в Пекіні, опанував музичні традиції Піднебесної і зміг втілити їх у власній музиці. Результатом цього оволодіння стали «китайські» твори – Пекінська опера «Соловей» за казкою Г. Х. Андерсена (1993, пост. 2010) і «Китайсько-німецькі пори дня і року» за однойменним циклом Й. Гете (2003). Отже, до початку роботи над оперою К. Глюка К. Гундерманн вже мав досвід написання музики у китайському стилі. Додаткові фрагменти до «Китаянок», що були створені німецьким композитором, свідчать про його досконале знання і володіння східним музичним арсеналом.

У сучасній постановці Сун Гуаньліня контраст між китайськими персонажами Глюка і новими, додатково уведеними підкреслено і за допомогою костюмів. Сіланго і три китаянки виходять на сцену у європейських сукнях минулих століть, з відповідними зачісками; Ян і Дін

одягнені у національні сукні. Таким протиставленням режисери нібито підкреслюють «некитайське» походження оперних персонажів, створених європейським композитором, їх далекість від дійсності. Це стосується також сценічного руху «європейських» китайців, народжених уявою Глюка, і справжніх, яких представляють актори Пекінської опери. Галантні манери франта Сіланго, Лізінги та її подружок, та їх емоційність протиставлені стриманості Дін і швидким, чітким у дусі шаолінських воїнів рухам Яна. Крім того, в одній з інтерлюдій він виконує войовничий танець із мечем (амплуа у-шен), в іншій – виходить на сцену у яскравому вбранні та масці, зображуючи давнього китайського генерала Гуан Дуна (персонаж пекінської опери, який символізує захист, тому його маска має традиційний червоний колір). Дін, котра з'являється на сцені у яскраво-блакитній сукні з прикрасами, виконує танець з райдужними шовковими стрічками (амплуа цін-і). Загальний ансамбль всіх дійових осіб наприкінці опери символізує поєднання Сходу і Заходу, а сам спектакль за участю нових персонажів і його створення інтернаціональною командою втілює ідею культурного діалогу.

Музично-драматургічний і стилістичний аналіз «Китаянок», а також історія її постановки показує, що в опері головним засобом втілення східних образів було зовнішнє оформлення спектаклю, як і в інших подібних творах того часу. Стосовно інтонаційного змісту музичного матеріалу варто зауважити, що композитор залишався все ж таки в полі західноєвропейських стильових традицій. Оперні арії написані в барочному стилі: їм притаманна різноманітна мелізматика, використання розспіви-ювіляції з секвентним розвитком, контрастні зіставлення. В той же час, ознаками класицизму в опері є вишикуваність і рівновага композиції, інтонаційна виразність речитативів, прозорість оркестрового письма. Своєю мініатюрністю і характером сюжету, відточеністю деталей, вишуканістю дрібної орнаментики, тонкою градацією почуттів твір К. Глюка, який можна назвати оперою-багателлю, стає яскравою демонстрацією стилю рококо. Сценічне оформлення спектаклю і використання в оркестрі металевих ударних інструментів втілюють традицію «шинуазрі».

Виступаючи гармонічним стильовим «сплавом», опера «Китаянки» водночас має певні точки дотику зі східною культурою, її філософськими настановами та музичними традиціями (схожість видів інструментів, використання орнаментики). Якщо для європейського слухача середини XVIII століття, який виріс під впливом італійської барочної естетики і естетики рококо, музика Глюка могла сприйматися як «східна диковинка», котра відповідала моді (вирішальну роль в цьому відіграло сценічне оформлення спектаклю), то з позиції сьогодення варто казати лише про легкий натяк на стилізацію. З іншого боку, за логікою лібрето у вокальних номерах не слід шукати китайського відлуння, оскільки герої опери грали європейських персонажів, і «рукою Глюка» їм повністю вдалося відтворити жанрово-стильові особливості музичної трагедії, пасторалі і комедії. Крім того, враховуючи бажання замовника опери влаштувати найяскравіше за всю історію замку Шлосс-Хоф свято, важливим було показати Схід як символ багатства, витонченості і вишуканості. Це повністю відповідало естетиці рококо, а умовність зображення Китаю була загальноприйнятою (з цього приводу варто згадати більш ранню «Королеву фей» Г. Перселла). Проте, нові кроки в процесі музичного діалогу Схід – Захід і подальшому формуванні системи засобів втілення східної тематики були вже зроблені.

3.2.3. Кульмінація XVIII століття: В. Моцарт.

На другому етапі, в останню третину XVIII століття, захоплення Далеким Сходом, на перший погляд, йде на спад, хоча на сцені іноді з'являються нові опери з добре знайомими сюжетами. Так, в 1770 році в паризькій «Комеді-Італьян» було поставлено «Індіанку», одноактну комедію з арієтами Чіфолеллі (Cifolelli) за лібрето Фрамері. Події відбуваються в Індії: брамін-вдовець і молода дівчина, теж вдова, віддають перевагу об'єднанню за законами країни, ніж бути принесеними в жертву у вогнищі багаття (в сюжеті знайшли відображення релігійних ритуалів далекої країни). Індійську та китайську тематику продовжили італійські опери Д. Чимарози «Александр в Індії» (1781, Рим) і «Китайський герой» (1782, Неаполь).

Якщо Париж віддавав пріоритет далекосхідній тематиці, то Відень в останню третину століття був повністю захоплений Туреччиною. Про це свідчила мода на турецькі зачіски й одяг, турецькі історії (особливо про життя гарему) і музику *alla turca*. Захоплення було таким сильним, що навіть фортепіано оснащували різними барабанчиками, дзвіночками, щоб робити турецькі ефекти під час гри. Віденські композитори-класики також віддали данину культурі Туреччини.

Можна сказати, що нову східну хвилю розпочинає в своїй творчості В. Моцарт, у творчості якого тенденція захоплення Сходом проявилася достатньо яскраво. Ще до написання у 1782 році «Викрадення з сералю» композитор пише ескіз балету «Ревнощі в сералі», потім створює музику до драми «Тамос, цар єгипетський», Скрипковий концерт A-dur, після «Викрадення з сералю» композитор пише рондо в турецькому стилі (III частина фортепіанної сонати A-dur), а в 1779 році починає писати на замовлення оперу «Заїда», але робота не була завершена.

В цей період інші композитори також звертаються до турецьких мотивів. У 1777 році Й. Гайдн створює «Військову» Симфонію (1794) у партитуру якої увів литаври, трикутник, тарілки і великий барабан. Кілька років по тому цю лінію продовжить у XIX столітті Л. Бетховен: у 1809 році він пише «Шість варіацій на оригінальну тему» (Турецький марш), а в 1811 році зробить оркестрову версію маршу з використанням в оркестровці литавр, трикутника, тарілок, великого барабана і кастаньєт. Отже, і «Заїда», і «Викрадення з сералю» добре вписувалися в контекст віденських смаків і «східного» репертуару.

«Заїда» створювалася В. Моцартом на лібрето Йоганна Шахтнера за замовленням імператора Йосифа II. Передбачалося написати зінгшпіль. Моцарт розпочав роботу, але, написавши кілька номерів мусив зробити паузу, щоб віддати весь час «Ідоменею». «Заїда» так і не була завершена. Моцарт встиг зробити п'ятнадцять завершених номерів. У першому акті: хор рабів, мелодраму, сольні номери – арії Заїди, Гомаца (дві), Алацима, а також

ансамблі – дует Заїди і Гомаца і терцет Заїди, Гомаца і Алацима. Другий складають шість арій: Солімана (2), Осміна (1), Заїди (2), Алацима (1), квартет Заїди, Гомаца, Алацима, Солімана. Вже після смерті Моцарта німецький скрипаль і композитор Йоганн Андре, дописавши фінал, завершив твір, а в 1866 році у Франкфурті відбулася прем'єра.

Сюжет опери має типову для подібних творів фабулу, яка нагадує «Викрадення з сералю»: християнин Гоматц (тенор), що у полоні у султана Солімана (тенор), закоханий у наложницю султана Заїду (сопрано). Заїда відповідає йому взаємністю. Підтримувані наближеним до султана Алацимом (бас), закохані вирішуються на втечу. Голова охорони Зарам (розмовна роль) попереджає втечу і доставляє невдалих втікачів до розгніваного султана та його соратника Осміна. Їх засуджують до смерті. Однак Алацим, який кілька років тому врятував султану життя, помилований і благає про милість щодо закоханих.

Продовження цієї історії було дописано німецьким поетом і драматургом Карлом Голльміком, який переписав усі розмовні діалоги між музичними номерами і дописав свій фінал: сцену огортає морок грози, що наближається. Розгніваний султан має намір відправити на заслання всіх трьох невдалих втікачів: Заїду, Гоматца та Алацима. Алацим просить султана покарати його, але пощадити Заїду і Гоматца. Черговий спалах блискавки вихоплює з темряви таємничий знак, випалений на грудях Алацима. Гоматц, що помітив цей знак, розуміє, що перед ним його рідний брат, з яким він був розлучений у дитинстві. Розчулений возз'єднанням братів султан дає свободу і їм, і Заїді. Заклучний хор підбиває підсумок, прославляючи чесноту. В доданій заключній сцені поєдналися кілька популярних на той час мотивів – возз'єднання розлучених братів, жорстокість, а потім милість Султана.

Через два роки після незавершеної «Заїди» Моцарт знову звернувся до турецького сходу. Його інтерес до цієї теми відповідав загальному настрою Відня, який був обумовлений політичними відносинами Австрії і Туреччини. Протягом півтора століття, починаючи з першої війни з турками (1529 р.),

Австрія п'ять разів піддавалася тривалим османським вторгненням. За цей час відбулася асиміляція турецької культури і деякі її традиції були підхоплені корінним населенням. Завдяки турецьким яничарам в Австрію потрапили і музичні інструменти, які поступово увійшли в оркестр. Не слід забувати і про те, що європейці самі купували яничарські оркестри як екзотику. Маючи можливість слухати яничар-виконавців, європейські музиканти знайомилися з виразними можливостями інструментів і технікою гри. Все це потім використовувалося у творчості.

Питання відносин з Туреччиною, яке «висіло у повітрі», було не останнім фактором, який обумовлював вибір Моцартом сюжету «Викрадення з сералю» і його подачу в комедійному ключі¹⁰. Османські вторгнення призвели до того, що в народі почали з'являтися вистави, в яких висміювалися східні завойовники.

Сюжети про викрадення східним тираном молодої красуні, яку переслідує в гаремі солодколюбний, дурний доглядач і визволяє благородний лицар, були типовими для народних комедій того часу. З іншого боку, у філософських і мистецьких колах в той час (а це була епоха Просвітництва) гостро стояло питання виховання гармонічної особистості, і це визначало наявність у сюжетах, в тому числі й у моцартівському, ідеї гуманності і високої моралі. Крім того, не слід забувати і про загальну тенденцію часу, яка торкалася питання зближення і взаємообміну культур. Нагадаємо, в цьому плані важливу роль відіграли п'єси Вольтера («Заїра», «Магомет»), Лессінга («Натан Мудрий»), роман Ш. Л. Монтеск'є «Персидські листи» казки, оповідання тощо.

Новим кроком в епоху раціоналізму стала філософія Ж.-Ж. Руссо, який відкрив світ почуттів і закликав суспільство до природного стилю життя (відкинути всі канони, які заважають людині вільно проявляти себе), зазирнути в себе самого. Своїми творами він відкрив європейцям почуття

¹⁰ Нагадаємо, що Ж.-Б. Люлі і Мольєр були першими в цій справі, створивши «Міщанина-шляхтича».

пристрасті і страждань, а період довгих поневірянь у його власному житті яскраво демонстрував пошуки гармонії і рівноваги. Психологізм романів Руссо (рівно як і творів представників сентименталізму) став передвісником романтизму, з одного боку, з іншого – був співзвучним східній орієнтації на внутрішні відчуття та інтуїцію. Таким чином, східні образи у музичному мистецтві, особливо сценічному, яке на пряму було пов'язане з літературою, виникали не на пустому місці.

Моцарт, створюючи «Викрадення із сералю» за лібрето Й. Штефані, по-новому бачив своїх східних героїв і запропонував зовсім інший підхід до їх відтворення у музиці. Це вже не умовні сценічні «одиниці», а реальні люди зі своїми характерами і почуттями. Композитор відходить від умовності в музичних характеристиках своїх героїв.

Сюжет опери, який складається з типових сценічних ситуацій, простий: красуню іспанку Констанцу викрали яничари і разом зі її служницею Блондхен відправили до гарему Селім-паші. Закоханий у Констанцу іспанський дворянин Бельмонте та її слуга Педрільо, закоханий у Блондхен, намагаються їх визволити з неволі. Пройшовши крізь низку кумедних ситуацій, їм це вдається, причому в першу чергу завдяки добрій волі самого Селім-паші.

Кожний з персонажів має традиційне сценічне амплуа, характерне для зінгшпілю: Констанца і Бельмонте, іспанські вельможі – лірична пара, Педрільо, слуга Бельмонте – хитрий, Блондхен – жвава, винахідлива служниця, яка допомагає хазяїнам у їхніх любовних інтригах, Осмін – комічний злодій, який чинить молодим перешкоди, Селім – екзотичний володар. Не дивлячись на типовість персонажів всі вони наділені психологічними якостями, що перетворює типізовані театральні маски на живих людей з притаманними тільки їм рисами характеру.

Констанца – лірична у дуетах з Бельмонте, вона щаслива поруч зі своїм коханим і повністю йому довіряє, але рішуча і мужня, коли потрапляє у драматичні ситуації. Вона оточена увагою закоханого в неї паші, але не йде на компроміси і до кінця зберігає вірність своєму нареченому. Бельмонте, який

теж кохає Констанцу, допускає сумніви щодо її відданості і здатний дати хабар замість справедливого покарання за порушення правил гарему.

Щодо іншої пари закоханих, то вона представлена по-іншому – герої за своїми якостями протилежні. Педрільо може лестити й обманювати, ненавидить і шантажує Осміна, нагадуючи при інших турках, як він випив вина, при цьому трусливий і боїться смерті. Він кохає свою наречену (Блондхен), але сумнівається її відданості. Блондхен дуже легко дивиться на життя і ситуацію, в яку потрапила разом із хазяйкою, оптимістична і дає не дуже чисті поради щодо вірності (за її переконанням, чоловіки не варті того, щоб заради них страждали жінки). Вона, знаходячись у полоні, відстоює свої жіночі права і потребує до себе європейського відношення, на відміну від нареченого не боїться смерті, до якої всіх приговорили.

Осмін, доглядач гарему, комедійний персонаж і на перший погляд бачиться дурнуватим, його легко обдурює Педрільо. Він безжалісний і грубий. Але його дії виправдані тим, що він турецький воїн – жорстокий і непідкупний.

В драматургії опери Осмін виконує важливу функцію рушійної сили. Він постійно перешкоджає визволенню жінок, тримає всіх у напрузі і, таким чином, примушує всіх діяти. Його негативна роль відтіняє інших героїв, стає інструментом їх перевірки на вірність і доброчесність і додає дії більш активного, інтригуючого характеру.

Образ паши Селіма також неоднозначний. Як турецький володар і воїн, він, за словами Педрільо, дуже жорстокий і легко може відрубати голову. До того ж, саме він віддав наказ стратити порушників закону. У той самий час, він з терпінням і повагою відноситься до своєї полонянки. Аналізуючи образ паши, слід згадати про відмінності лібрето від його першоджерела – п'єси Брецнера. У фінальній сцені п'єси паша впізнає у Бельмонті свого колись зниклого сина і, за логікою, наступає щаслива розв'язка. У Моцарта ця ситуація ускладнена тим, що Бельмонте виявляється сином найлютішого ворога Селіма, тому страта юнака неминуча. Тепер є гарний привід Селіму проявити свою благородність: паша вибачає полонених і відпускає їх. Його

звернення до закоханих наприкінці опери мають повчальний характер у дусі епохи Просвітництва: «Немає нічого гіршого, ніж помста; бути людяним, добрим і вміти безкорисливо прощати – це висока здатність душі».

В характерах персонажів опери Моцарта, їх вчинках знайшли віддзеркалення нові погляди на східну культуру і її представників. Композитор відійшов від загальноприйнятого в народі висміювання турків і показав їх як людей більш моральних і гуманних, ніж європейці.

В музичних характеристиках східних персонажів Моцарт зробив великий крок вперед у порівнянні із сучасниками. Композитор застосував в оркестрі «яничарські» інструменти – великий барабан, тарілки, трикутник, мідні труби; замість шалміїв, які на той час вже відійшли, композитор використав гобої. До оркестру додано також флейту *piccolo*. Тембри цих інструментів супроводжують «турецьку» драматургічну лінію, яка переплітається з «європейською» протягом всієї опери.

Протиставлення двох протилежних сил чутно вже в увертюрі: від самого початку звучать контрастні фрази, в яких вгадуються образи то європейців, то грізних турків. Для характеристики останніх Моцарт використовує гучну динаміку, унісонне звучання оркестру в низькому регістрі, тембр великого барабана, тарілок і трикутника, який введено до партитури замість бунчука. Щодо персонажів, то вокальну характеристику має тільки Осмін. Із сольних номерів він виконує у першому акті пісню (№ 2) і арію (№ 3), у третьому акті – арію (№ 19). Осмін також бере участь в дуетах (№ 2, № 9, № 14), терцеті (№ 7) і водевілі (№ 21).

У сольних номерах Осміна в якості засобів виразності Моцарт застосовує варіаційний принцип розвитку тематичного матеріалу, типи фактури, тембри. Так, в куплетах пісні композитор варіює супровід, залишаючи мелодію остинатною: струнна група дублює мелодію (перші скрипки) і виконує гармонічні фігурації (другі скрипки) – у першому куплеті; у другому до фігурацій струнних додаються фрази гобоїв, а пізніше фаготів і після них валторн, які звучать в октавному подвоєнні; у третьому куплеті тема

обростає пасажами дерев'яних духових (важливу роль виконує флет). *Такий принцип музичного розвитку (фактурне і темброве варіювання, октавне дублювання мелодії, накладання на мелодію контрапункт-імпровізацію) є характерним для близькосхідної традиційної музики, про що йшлося у попередньому розділі.*

Унісони й октавні дублювання вокальних фраз Осміна Моцарт використовує і в наступних номерах за участю турка: в арії (№ 3), всіх дуетах і терцеті. Особливо звертає на себе увагу терцет, в якому на фоні «європейських» вокальних партій одразу виділяються оркестрові унісони в нижньому регістрі, передаючи жорсткий, непідкупний характер турецького персонажа.

Аналогічними виразними засобами композитор користується і в хорових номерах. В першому акті хор яничар виконується у сцені зустрічі корабля паші (Моцарт процитував турецьку мелодію); другий хор, в якому прославляється великодушний Селім, завершує оперу.

Ще одним важливим елементом східної характеристики стала мелізматика, без якої східна музика не мислиться. Моцарт, працюючи над турецькими фрагментами опери, наповнив оркестрові і вокальні партії яничар великою кількістю мордентів, трелей, форшлагів. Варто звернути увагу й на тонально-гармонічні фарби: в хорі яничар з першого акту (№ 5) композитор вибудовує тональний план за терцієвим принципом, а також використовує мажоро-мінорні співставлення. Для періоду класицизму подібні тональні фарби ще не були типовими, тому їх нетиповість підкреслювала «інаковість» турецьких персонажів. Крім того, композитор використав співставлення IV і VI підвищеного щабля, що додає дорійського кольору, а в самій яничарській темі обіграється IV підвищений щабель (лідійський). Така ладова гра також є типовою рисою турецької музики.

Важливо підкреслити і ритмічну сторону музичної характеристики турецьких персонажів. Моцарт вдається до використання синкоп (в першому

хорі яничар) і поліритмії (остання арія Осміна, № 19), що також наближало музику до східної.

Таким чином, створивши для турецьких персонажів мелодії в європейському стилі, композитор надав їм нового, східного звучання застосувавши широкий арсенал засобів виразності: темброві, фактурні, ладогармонічні, ритмічні, формообразуючі. Зауважимо, що східні елементи уведено композитором локально, і музичний орієнталізм в той час тільки починав оформлюватися на відміну від сюжетики і сценографії. Композитори, зокрема Моцарт, шукали засоби та експериментували, наскільки це дозволяла естетика того часу. Не виключено, що з позиції сучасного слухача, який має музичний досвід, східний колорит «Викрадення із сералю» може сприйматися не таким яскравим, але для публіки того часу і в тих умовах це було справжнім проривом (як у трактовці персонажів, так і в їх музичних характеристиках).

Основні положення підрозділу 3.2.2. викладені в публікації авторки дисертації [63].

Висновки до третього розділу.

Результати проведеного комплексного аналізу опер композиторів, які належали різним епохам і писали в різних стилях показав:

1. Протягом кінця XVII – XVIII століть східна лінія в музичному мистецтві Європи розвивалася дуже повільно і мала хвилеподібний характер. Найважливішим засобом для втілення східної тематики тривалий час залишалися літературний і сценографічний компоненти. Але в творчості західноєвропейських композиторів з'являлися яскраві приклади втілення орієнтальних образів. Розвиток відбувався за кількома тематичними векторами, пріоритетність яких час від часу змінювалась.

2. В перший період (друга половина XVII століття) засновниками музично-сценічних творів на східну тему стали Ж.-Б. Люллі і Г. Перселл. Вони започаткували два різних вектори у розвитку в оперному мистецтві східної тематики – турецький (Ж.-Б. Люллі) і китайський (Г. Перселл).

«Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Люллі, яку композитор позначив в партитурі як комедія-балет, за своїми жанровими ознаками знаходиться ближче до комічної опери з танцювальними номерами, ніж до драматичного жанру з балетом. Композитор створив яскраву партитуру в барочному стилі, вдало вписавши в неї турецьких персонажів. Аналіз партитури показав, що музична мова (сольні партії) європейських і турецьких персонажів створені майже в одному стилі, з рясним використанням орнаментики у формі довгих вітіюватих ювіляцій, трелей, мордентів, і це виправдано тим, що «турки» виявилися ряженими. Проте знаменита сцена Турецької церемонії – сцена-фарс – стала прикладом відтворення східної традиції через *жанр яничарського маршу* і використання в ньому «яничарських» інструментів (тарілки, дзвіночки, великий барабан). Додає східних барв і «молитовна» сцена (поклоніння Аллаху), яку написано у гротескових тонах.

Головне навантаження по створенню турецького колориту розподілено між драматичним текстом і оформленням сцени. З приводу останнього, підкреслено, що важливу функцію виконують ремарки в партитурі.

3. «Королева фей» Г. Перселла започаткувала китайський вектор. На відміну від твору Люллі шекспірівський сюжет не має жодного натяку на наявність східного елементу, проте у фінал опери уведено грандіозну сцену у китайському стилі, в якій співають арії і танцюють китаєць і китаянка.

Сцена, яка на перший погляд, сприймається як чужеродна, має логічне обґрунтування – вона символізує гармонію і радість, які запанували серед учасників казково-магічного дійства. Китайська пара в цій сцені не є раптовою. Саме вона, як представниця казково-фантастичного, райського Китаю, мала завершити оперу.

Щодо музичної стилістики сцени, то слід зазначити, що Г. Перселл витримав її в суто барочних тонах (на відміну від Люллі). Східний колорит утворює сценічне оформлення спектаклю, яке докладно прописане в розгорнутих ремарках оперної партитури. Звертає на себе **увагу** і використана на сцені китайська символіка.

4. В другому періоді виділяється два етапи. В мистецтві перших двох третин XVIII століття (перший етап) відзначено наявність кількох стилів що розвивались паралельно (бароко, рококо, «шинуазрі») і поява нових векторів (індійський, перський, вірменський).

Перший етап пов'язаний з діяльністю П. Метастазіо і його лібрето, які стали поетичною основою для опер багатьох композиторів Європи. Відзначено, що найбільш ходовими стали лібрето про походи Александра Македонського (в Індію, Персію, Вірменію) і Сироя.

Порівняльний аналіз опер на однакові лібрето («Сирой, цар Перський» Г. Ф. Генделя і «Сирой, цар Перський» Й. Хассе, а також «Александр в Індії» Л. Вінчі, А. Саккіні, Й. Хассе, Ф. Б'янчі) дає підстави казати про їх єдиний барочний стиль, по-перше, по-друге, відсутність стилістичного розмежування європейських і східних персонажів. Результати порівняння двох східних опер одного композитора («Сирой, цар Перський» і «Александр» Г. Ф. Генделя) додатково підтвердили думку про моностилістику музичних характеристик персонажів протилежних таборів як *традиційну на той час*.

Аналіз творчості Ж-Ф. Рамо в контексті теми дослідження показав, що турецький вектор не зник. Навпаки, композитор, створивши «Галантні Індії», розширив географію, додавши в опері-балеті до перської і турецької ліній перуанську. Зауважено, що дивертисмент «Свято квітів», в якому рослини представлено як живі істоти, перегукується зі східною філософією.

Китайську лінію Рамо продовжив в опері-балеті «Паладини», в партитуру якої (в картинах «Пагоди» і «Антре китайців») уведено трикутник, дзвіночки і кастаньети, що додає сценічній дії казковості і східного колориту.

5. В опері «Китаянки» К. Глюка також визначені точки дотику зі східною культурою (використання орнаментики і мелізматики у вокальних партіях, застосування металевих ударних інструментів). Але, як і раніше, головне навантаження по створенню образу Сходу виконували декорації і костюми, бутафорія, реквізит.

6. Остання третина XVIII століття позначена діяльністю В. Моцарта. Наголошено, що для композитора захоплення східною сюжетикою стало творчою тенденцією. Значним кроком у розвитку засобів втілення східних образів стала опера «Викрадення із сералю», в якій відобразились ідеї епохи Просвітництва. Для характеристики турецьких персонажів Моцарт використав музичну цитату (в хорі яничар), інструменти «яничарського» оркестру, формоутворювальні і музично-стилістичні прийоми (темброве, фактурне, ритмічне варіювання, октавне дублювання мелодії, що є втіленням принципу одноголосся в турецькій музиці, ладогармонічні кольори). По-новому композитор представив турецького пашу, підкресливши в ньому, на відміну від загальноприйнятої позиції щодо турецьких персонажів, високі моральні якості. Таким чином, «Викрадення із сералю» стало справжнім проривом в підході до відтворення на сцені турецької традиції.

РОЗДІЛ 4.

СХІДНІ ТРАДИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ ст.

4.1. Жанрові і музично-стильові параметри «східних» опер композиторів-романтиків¹¹

4.1.1. Інтродукція

Доба романтизму відкрила новий етап у розумінні духу Сходу і розвитку східної музичної лексики у творчості європейських композиторів, що було інспіровано загальним посиленням інтересу представників різних видів мистецтва до далекосхідних та близькосхідних країн, отриманням більш широкої інформації щодо східних мистецтв. Важливу роль в цьому процесі відіграла література і поезія, про що вже задувалося, але найважливішим фактором став розвиток історії як науки на початку ХІХ століття і, як наслідок, формування історичних жанрів у літературі та музиці.

Дослідники епохи романтизму неодноразово підкреслювали значення нового методу історизму в художній творчості митців [31; 102]. Для відтворення власної історії композитори відновляли народно-побутові жанри, намагалися якомога ближче передати національний колорит засобами музичної виразності: мова поступово збагачувалася новими національними інтонаціями і ритмами. На тлі загального інтересу до історії відроджувалося народне мистецтво європейських країн, що стало джерелом нових ідей для оперного театру: інтенсивно почали розвиватися жанри казок і балад, які побутували в народній творчості, а на їх підґрунті – жанри фантастичних новел і романів (яскравими прикладами є творчість Е. Т. Гофмана, Л. Тіка). Швидко поширився також інтерес до готичного роману з його містичними мотивами потойбічного світу і сценами жахів.

¹¹ Основні положення підрозділу викладені в публікації авторки дисертації:

Лінь Юлін. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 2 (05). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 54–58. [6462] DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.11>

В оперному театрі швидкими темпами розвивалися ліричні жанри в межах комічної опери – в побутових сюжетах, крім комічних ситуацій і висміювання персонажів, почав розкриватися внутрішній світ героїв. В жанрових межах французької великої опери сформувалися жанри історичної (20-ті – 30-ті роки) ті ліричної (50-ті роки) опери, серед героїв яких з'явилися люди «з народу».

В контексті цього процесу продовжувала розвиватися і східна лінія у творчості композиторів, яка могла задовольнити будь-які потреби публіки та інтереси митців. На сценах театрів оживали давні і сучасні історії з турецького, арабського, індійського, китайського, бразильського, японського та іншого життя. Сценічна дія, за традицією, «одягалася» в національний костюм. Слово залишалося за музикою.

Як і у XVIII, композитори XIX століття, працюючи над творами зі східною тематикою, вводили до складу оркестру специфічні інструменти, імітували їх звучання. Варто зазначити, що важливу роль в пошуках музичної ідентичності східному мистецтву відігравали інші жанри (камерно-інструментальні, симфонічні), які часто виконували функцію загальної творчої лабораторії. З цього приводу можна згадати оркестровий «Турецький марш» Бетховена з «Афінських руїн» (1809), в партитуру якого було введено литаври, трикутник, тарілки, бас-барабан і кастаньєти. Такий набір ударних інструментів (до нього додавалися ще дзвіночки, тріскачки, бубни) однаково використовувався і в операх на будь який східний сюжет – китайський, турецький, індійський, тому музика довгий час була позбавлена національної конкретизації. Головним для композиторів було створити загальне відчуття Сходу.

Якщо у сценічних жанрах, особливо першої третини XIX століття, відтворення історико-національний колориту вирішувалося, як і раніше, завдяки декораціям, костюмам, бутафорії та реквізиту. З музичною частиною все було складніше. Щоб твір отримав будь-який національний колорит, композитори почали уводити до музичного тексту народні цитати. Але цього

виявилося недостатньо. Необхідним стало вивчення старовинних традицій і фольклору, особливо найбільш давніх його пластів. З часом композитори почали використовувати ладо-інтонаційний і жанровий арсенал народної музики, щоб передати певне національне забарвлення.

Важливо підкреслити, що відтворити на оперній сцені національні риси європейських культур було значно легше, ніж показати далекосхідний край: географічна близькість країн, інтенсифікація економічних і культурних зв'язків між державами, подорожі композиторів і їх довге перебування за кордоном, знайомство з народною творчістю – все це спонукало до пошуку нових тем і засобів виразності. Інакше було з більш далекими країнами, мистецькі традиції котрих залишалися маловідомими. Образ тієї чи іншої країни найчастіше ставав продуктом власної уяви композитора, особливо у першій третині XIX століття, коли метод історизму у музичному театрі ще не набув статусу головного і не стояло питання ідентифікації музики за національними ознаками, особливо в сценічних жанрах. Твори зі східними сюжетами, які були «одягнені» в європейську музичну стилістику, майже цілком влаштовували і публіку, і авторів, однак пошуки нових засобів виразності тривали, хоча і повільно. Втілюючи орієнтальні образи, композитори довго залишалися вірними власному стилю, незалежно від східного вектору – китайського, турецького, індійського чи будь-якого іншого. Прорив було зроблено у другій половині XIX століття.

Серед німецьких та австрійських композиторів, у творчості яких в тій чи іншій мірі знайшло відображення сходу, можна назвати К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана.

4.1.2. Східна тема в творчості К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана

Карл Марія Вебер (1786 –1826), відомий як засновник нових німецьких оперних жанрів (казково-фантастичний, лицарсько-легендарний, народно-побутовий), вперше звернувся до східного сюжету в 1810 році, почавши писати одноактну оперу «Абу Гассан» (до цього моменту композитор вже був автором «Сільвани»). В основу лібрето Ф. Хімера (Franz Karl Hiemer), було

покладено казки «Тисячі і однієї ночі». Прем'єра опери відбулася в червні 1811 року в Мюнхені.

За традицією комічного жанру в опері задіяно п'ять персонажів: халіф і його дружина Зобейда, Фатіма і Абу Гассан – подружня пара, Омар – лихвар.

У побутовому сюжеті розкриваються спритність та винахідливість подружньої пари. Улюбленці каліфа та його дружини Зобейди, Абу Гассан та Фатіма, мають купу боргів. Щоб виплутатися, вони вирішують вдатися до обману. Фатіма розповідає Зобейді, що її чоловік нібито помер і отримала від неї гроші на похорон; Абу Гассан, зі свого боку, повідомляє про смерть дружини халіфу і теж отримує гроші. Лихвар Омар, який закоханий у Фатіму і мріє про її прихильність, сплачує її борги. Абу Гассан, який швидко повертається, розігрує сцену ревнощів і виганяє геть непроханого гостя. Засмучені смертю своїх улюбленців, каліф і Зобейда намагаються дізнатися, хто першим з них помер; вони обіцяють тисячу золотих за звістку тому, хто розповість про це. Спочатку, щоб заробити у каліфа грошей, воскресає Абу Гассан, а потім перед Зобейдою «воскресає» і Фатіма. Каліф та Зобейда розуміють, що їх обдурили, але прощають подружню пару і дарують їм тисячу золотих. Лихвар Омар залишається у дурнях.

В оперному сюжеті немає серйозних конфліктів, і це знайшло відображення у її музиці, яка за стилем наближена до комічних опер Моцарта. Композицію твору складають увертюра і десять номерів, серед яких дві арії, дуети, терцети і хори [232].

В першому дуєті Гассана і Фатіми «Моя мила, міцне вино!» розкривається скрутне становище подружжя – на столі лише хліб і вода, з приводу якої чоловік іронізує, називаючи її віном. В розмовному діалозі, після взаємного звинувачення у злиднях, Гассан вигадує план з похоронами. Фатіма погоджується «померти» і швидко вирушає до Зобейди.

Заспокоєний гарним планом, чоловік засинає. У вісні він бачить багате життя і під супровід музикантів (незвичайне поєднання тембрів бархатний

тембр фаготу і «гітарний» супровід підкреслює) співає дружині романс (Арія «Що тепер робити?»).

Солодкий сон порушує грізний стук у двері, який зображено оркестровим *tutti* з литаврами. Це кредитори і лихвар Омар прийшли вимагати борги (звучить короткий хор «Гроші! Гроші! Гроші! Я не хочу більше чекати!»). Абу Гассан, обдуривши Омара, змусив його сплатити за всіма вексями, а Фатіма пізніше принесла гроші на «поховання» Гассана (в розмовному епізоді подружжя діляться своїми враженнями). В наступному ліричному дуеті подружньої пари (№ 4, «Сльози, сліз ти не проллеш») передається почуття радості героїв – проблему з боргами вирішено. Контрастом звучить лірична арія Фатіми (№ 5, «Чи буде Фатіма сумувати»). В першій частині простота мелодії, яка має плавні контури фраз і неширокий діапазон, м'яка баркарольність її ритмічного рисунку, прозора оркестровка підкреслюють щирість слів дівчини про її кохання до Гассана. В другій, більш розвиненій частині арії вокальна партія ускладнюється: прискорюється темп, змінюється розмір на 3/4, з'являються мелізми (короткі форшлаги) і невеликі пасажі – все це передає підвищення емоційного стану. При цьому Вебер зберігає прозорість оркестрового письма.

Два наступні номери утворюють контраст: дует Абу Гассана і Фатіми (№ 6 «Ви бачите цей великий натовп»), в якому розігрується сцена ревнощів і терцет (№ 7 «Шукаю в кожному куточку»), де хазяїн дому знаходить «коханця» Фатіми і жене його подалі. Ці два номери звучать драматично, що передає характер сценічної дії, хоча і фарсової. Яскраво Вебер коментує «обурення» Гассана, коли він «знайшов» Омара: весь оркестр разом з учасниками виконує в унісон низхідні фрази.

В наступному розмовному епізоді до Гассана приходять слуга халіфа, щоб подивитися на померлого (Омара сховали у труну). Фатіма розігрує велике горе: по-справжньому драматично звучить її арія (№ 8) «Ось яка жахлива доля» – широкі за діапазоном мелодичні фрази, яскраві кульмінації, щільна оркестрова фактура передають сильні емоції героїні.

Після уходу слуг починається терцет Абу Гассана, Фатіми і Омара (№ 9): вони не знають як тепер виплутатись, бо до каліфа дійде слух про живу Фатіму і тоді не уникнути покарання. В музичному відношенні ця сцена дуже яскрава – Вебер створює своєрідну поліфонію музичних характеристик. В оркестровій партії звучить яничарський марш, в якому головне темброве навантаження лягає на мідну духову групу (труби, валторни) до якої приєднуються Флейта і ударні інструменти.

Останніми приходять халіф із дружиною, щоб з'ясувати, хто все ж таки помер і коли, бо уклали між собою парі. Халіф бачить обох «мертвими» і обіцяє тому, хто прояснить ситуацію, винагороду. Гассан «оживає» і пояснює картину, потім «оживає» і Фатіма, обидва просять вибачення. Омара випускають із труни. Халіф і Зобейда з посмішкою оцінюють розіграш і віддають своїм улюбленицям обіцяну винагороду. Святково, з фанфарами звучить заключний ансамбль «Дому дарується спасіння» (№ 10), в якому передано радість присутніх.

Розв'язка заплутаної історії і образи каліфа та його дружини вирішено в дусі «Похищення із сералю» – благородний каліф вибачає молоду пару і дає велику суму грошей. Аналогічно показано і Зобейду.

Відомо, що Вебер, маючи досвід роботи в театрі, був майстром оркестровки і знав якими оркестровими засобами створити той чи інший образ. В ранньому «Абу Гассані» це вже було помітно. Мандруючи по Європі і перебуваючи в різних містах, композитор мав можливість спостерігати «турецький бум», чути турецьку музику у виконанні яничарських оркестрів. Крім того, вчитель Вебера Г. Й. Фоглер добре знав східну музику, оскільки сам був в Іспанії, Вірменії, Греції, країнах Африки, Азії і збирав місцевий фольклор. Фоглер першим ознайомив Вебера з операми Моцарта, зокрема «Чарівною флейтою», в якій також переломилися риси східної культури. Вчитель дав своєму учневі настанову: йти шляхом Моцарта. Отже, турецька музика до початку роботи над «Абу Гассаном» Веберу була відома.

До свого оркестру композитор увів наступні інструменти: 2 флейти (одна з них *piccolo*), 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, тромбон, литаври, великий барабан, малий барабан, трикутник, струнний квінтет (з солюючою скрипкою). В партитурі в складі оркестру прописано ще турецьку музику (так в той час називали оркестр яничарів). На сцені грають 2 гобої і 2 фаготи. Цікаво, що у списку інструментів немає гітари, яку ми знаходимо в самій нотній партитурі в першій арії Абу Гассана (вона супроводжує романс) [232]. Якщо враховувати, що Вебер писав пісні для голосу і гітари, то наявність цього інструменту в партитурі опери бачиться природним.

Музичні характеристики Абу Гассана і Фатіми витримано у європейському стилі; в їх аріях і дуетах акцент зроблено на психологічних станах. Музика арій наближена до німецького фольклору: простота вокальних інтонацій і метроритму (неширокий діапазон, зручний середній регістр, використання руху по акордовим звукам), простота форм (використання куплетної форми), скромний оркестровий супровід. В деяких випадках Вебер звертається до італійських баркарольних ритмів, щоб підкреслити ліричний настрій персонажа¹².

Щодо халіфа і Зобейди, то тут композитор спробував надати східного колориту. Як паша у Моцарта, ця пара не має вокальних партій і характеризується через свої вчинки і сценічну гру (як драматичні персонажі), а також оркестровими засобами: в момент появи халіфа і його дружини в домі Абу Гассана в оркестрі звучить висхідна мелодія з хроматичними тонами, яку виконує солюючий кларнет, а в кінці додається фагот – цей короткий фрагмент партитури має східний відтінок. Через кілька тактів вступає оркестр – через гармонічне забарвлення Вебер передає здивування гостей.

¹² Нагадаємо, що Вебер не був прихильником італійської опери, яка заповнила всі театри. Він завжди відстоював національне мистецтво і прагнув створити національну оперу. «Абу Гассан» став одним з перших кроків на цьому шляху.

В стилі яничарського маршу виконано терцет і хор свити халіфа, які звучать без перерви. Валторни і гобої виконують чотириголосний марш. Висхідні фанфарні інтонації, пружний маршовий ритм, гучна динаміка, підключення ударної групи – все це вимагає згадати про турецьку музику. Цікаво, що фрази учасників терцету виявляються на другому плані. Головною лінією в цьому яскравому номері виступає яничарський оркестр¹³.

Маршові інтонації, що супроводжуються пронизливим звучанням флейти *piccolo* і наближені до яничарської музики відчуються й у стислому заключному ансамблі.

Привертає увагу і розподіл національного колориту між персонажами. Перша пара (Абу Гассан і Фатіма) в музичному відношенні є представниками німецької культури, друга пара (халіф і Зобейда) – представниками турецької. Перша пара характеризується вокальною музикою, друга – оркестровою. Таким чином, К. Вебер поєднав у своєму творі європейські музичні традиції зі східними, як це було у Моцарта.

Східна стилістика «Абу Гассана» знайшла своє продовження в останній опері К. М. Вебера «Оберон» (1826), в якій присутні східні сцени [233]. Сюжет побудовано так, що головні події відбуваються в Багдаді і Тунісі у IX столітті, а головним персонажем є лицар Гюон. Його завданням, яке він отримав від Оберона, стає отримання руки і серця Резії, дочки багдадського каліфа Гарун-Аль-Рашида. Пройшовши через випробування і подолавши всі численні перешкоди лицар досягає своєї мети.

Опера насичена яскравими номерами, з винахідливим оркестровим письмом, яке притаманно стилю К. Вебера. Композитор створював «Оберона» за замовленням театру Ковент Гарден на лібрето Дж. Планше. В основу лібрето було покладено однойменну фантастичну поему-казку Х. Віланда і мотиви комедії Шекспіра «Сон літньої ночі». За умовами замовлення

¹³ Під час дослідження опери на вдалося встановити походження теми маршу. Не виключено, що композитор застосував оригінальну тему, як це раніше зробив у своїх операх В. Моцарт.

композитор мав написати твір за англійськими театральними традиціями – на сцені театру мала з'явитися п'єса із завершеними музичними номерами. У самого Вебера було багато зауважень до лібрето, але часу було обмаль, і він написав варіант опери, який влаштовував англійців. Не зважаючи на це «Оберон» став значною подією для європейського оперного театру.

Музика опери втілює чарівний, феєричний світ, омріяний романтиками. Композитор оркестровими засобами зобразив фантастичні картини природи (на сцені з'являються русалки, ельфи, духи води, землі, повітря), казкові перетворення і переміщення героїв. Кілька номерів, отримали широку популярність, а увертюра своїми тонкими барвами стала прикладом симфонічної музики для Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза.

В опері, яка за стилем відноситься до німецької музичної культури (опора на національний фольклор) знайшлося місце і для відтворення східних картин. На початку другого акту (палац каліфа Гаруна-аль-Рашида) полонянку Резію, яка має предстати в якості нареченої перед Бабеханом, супроводжують танцюючі баядерки. Музика їх короткого танцю (№ 8) написана з тонким східним відтінком: вибагливий ритмічний рисунок із синкопами і пунктирними ритмоформулами, м'які тембри дерев'яних духових, потрібні форшлагі флейти, супровід трикутника і тамбурина занурюють слухача, хоча і ненадовго, у світ спокусливого Сходу.

Східним колоритом насичена сцена (№ 19) – «Хор і балет». Вона починається проведенням теми балету, яку можна назвати темою спокуси лицаря Гюона. У викладенні теми Вебер використовує поєднання тембрів (дерев'яні духові, валторни, струнна група), поліметрію, яку утворюють дві оркестрових групи (на ритмічне *ostinato* струнних накладається складна за ритмом синкопована мелодія у кларнетів і гобоїв). Кожного разу тема-рефрен варіюється: композитор вдається до використання фактурного і тембрового варіювання, як це характерно для турецької або арабської музики (у цьому зв'язку нагадаємо про імпровізаційність і принцип варіювання в макамах).

Важливим засобом виразності стають тембри тамбурина і трикутника, а також барабана, який додається в кульмінації.

Фінальний номер опери (№ 20) – східний танець зачарованих рогом Оберона рабів і хор, є кульмінацією дії. Він починається проведенням теми солюючою валторною без підтримки оркестру (оркестр і хор вступають з дев'ятого такту). В якості теми Вебер використав справжню східну мелодію. В її розвитку композитор, як і в попередньому номері, звернувся до прийому тембрового, фактурного та ладо-гармонічного варіювання.

Підводячи підсумок, відмітимо, що Вебер у своїх «східних» операх застосував той арсенал виразних засобів, які були вже на той час відпрацьовані: склад оркестру з обов'язковою перкусією, темброва палітра, мелізматика. Композитор продовжив те, що запропонував Моцарт у «Похищенні із сералю» – цитування оригінальних мелодій, прийоми розвитку музичного матеріалу. Щодо тембрових рішень, то Вебер закріпив за собою поєднання у східних характеристиках тембрів кларнету з валторною; за прикладом Моцарта він до складу «яничарського» оркестру включив флейту *piccolo*.

Разом з К. Вебером східну лінію підхопили інші представники раннього німецького романтизму – Байєр (в Празькому театрі у 1820 році була вперше поставлена його комічна опера «Індійський жонглер»), Ф. Шуберт, Р. Шуман.

Франц Шуберт (1797–1828), відомий як автор вокальної, інструментальної і симфонічної музики, має у своєму творчому доробку одинадцять завершених музично-сценічних творів і біля десяти незавершених. Серед останніх є такі, що за кількістю завершених номерів перевищують одноактний зінгшпіль. Багато з цих творів у двадцятому столітті було реконструйовано і виконано в концертній версії (реконструйовану «Сакунталу» вперше поставили у Відні в 1971 році).

До ранніх спроб в оперному жанрі відноситься опера «Сакунтала» за драмою відомого індійського драматурга Калідаси (IV–V сст.). Саму драму було створено як переказ однієї з історій «Махабхарати». В 1789 році її вперше

було перекладено англійською У. Джонсоном, пізніше з'явився німецький переклад Форстера (до 1792 р.), в 1855 році був зроблений наступний переклад англійською. В Європі з від самого початку захоплювалися історією, яка розповідала про кохання прекрасної дівчини Сакунтали (її виховав у своєму ашрамі мудрець Канва) і царя Душьянти, про вимушене розлучення подружньої пари, подарений дівчині на прощання перстень (він має нагадати цареві про його дружину), прокляття Сакунтали Дурвасом на забуття її чоловіком, втрату перстня (під час переправи через річку дівчина роняє перстень у воду), невдалу зустріч Сакунтали у палаці Душьянти, куди вона прибула (через прокляття Душьянта не зміг згадати свою дружину, і вона повернулася до Канви). В драмі розповідалося і про чудові подорожі Душьянти по райським планетам, можливість яких йому подарувала Індра за перемогу над титанами. В цей час рибалка знаходить у череві риби перстень Сакунтали, і прокляття перестає діяти. Душьянта, повернувшись на землю, під час випадкової зустрічі із Сакунталою та її сином впізнає їх.

Тож, історія за своїми мотивами кохання, перепитій, містичного чародійства і райських країн більше за все відповідала запитам ранньоромантичної епохи, тому не дивно, що Шуберт звернувся до неї.

Шуберт працював над «Сакунталою» в період 1820–1821 років, але не завершив її, як і низку інших творів цього часу. Опера створювалася за лібрето Й. Ноймана за задумом композитора мала два акти.

Нажаль, за відсутністю партитури або клавіру опери неможливо зробити аналіз музики, але, користуючись можливістю її прослухати у концертному виконанні, можна охарактеризувати її як таку, що відповідає стилю композитора-романтика. З одного боку, це *пісенність*, яка підкреслює ліричний стан героїв (плавні мелодичні контури, чітке структурне оформлення, якого потребує віршований текст), з іншого – *нові засоби виразності* для передачі характеру подій. До останніх відноситься безперервність тематичного ладогармонічного розвитку (її забезпечують довгі ланцюжки яскравих модуляцій при збереженні лірико-пісенного характеру

музики і чіткої, характерної для класичного стилю «квадратної» структури), незвичні для класичної музики гармонічні барви зі співставленнями зменшених і альтерованих септакордів, а також несподівані поєднання гармонічних вертикалей, ладова гра мажоро-мінору.

Для оркестрового письма характерними є перевага в ліричних епізодах м'яких тембрів дерев'яних духових інструментів у поєднанні зі струнними, і обережне використання мідної групи (у драматичних епізодах або для підсилення динаміки), використання тембрової поліфонії і співставлень чистих тембрів, введення також ударних інструментів (великий барабан). В опері є симфонічні епізоди, в яких відтворюються картини природи або містичних ритуалів (наприклад, заляття), розгорнуті хорові й ансамблеві сцени (дуети, тріо), арії.

У своїй опері Шуберт не створює стилізації в дусі індійської музики, проте вдало відтворює містичний дух Бхарати (принаймні, саме так сприймалася індійська культура протягом століть, і XIX століття не було винятком).

Пізніше, у середині XIX століття, до цього сюжету «Махабхарати» звернуться Е. Рейер, який у 1858 році напише балет «Сакунтала» на лібрето Т. Готьє, і Л. Мінкус, який у 1887 році представить публіці балет «Баядерка». Індійську сюжетну лінію продовжить Ф. фон Флоттов – за мотивами «Ригведи» в 1853 році у Берліні і Франкфурті буде поставлено його оперу «Індра».

Роберт Шуман (1810–1856), один з найяскравіших композиторів-романтиків, який захоплювався образами фантастики, також не пройшов повз східної теми, хоча остання не знайшла такого яскравого втілення, як це було у його сучасників. Проте варто згадати і про його опуси, оскільки вони також зайняли свій осередок в загальнокультурному контексті доби романтизму.

В 1843 році композитор написав ораторію «**Рай і Пері**» на сюжет однієї з новел «східного роману» Т. Мура «Лалла Рук». Героїня сюжету – грішниця, яку було вигнано з раю. Умовою її повернення є принесення в дар символу

найвищого морального подвигу. Пролітаючи над Індією, Пері бачить криваві ріки й пригнічених людей. Крапля крові героя, який загинув у боротьбі з тираном, стала першим дарунком Пері, але небо не прийняло його. Далі Пері подорожує до Єгипту. У глухих лісах помирає від чуми юнак. Наречена таємно пробирається до нього, щоби разом прийняти смерть. Її поцілунок, що був останнім, небо знову не приймає. Третя подорож Пері – до Сирії. У дарунок богам дівчина принесла сльозу злочинця – він покався, почувши молитву дитини. Тільки ця сльоза відчинила двері Едема.

Сюжет давав композитору широку можливість створити яскраві картини східних країн. Шуман написав кілька своєрідних номерів, які відрізнялися від основного масиву музики. Серед них прозоре скерцо «Хор геніїв Нилу», написане у дусі Мендельсона, ідилічний «Хор гурій» (райських дів). В останньому композитор здійснив спробу наблизитись до східної музики, використавши у супроводі витримані квінти. З цього приводу Д. Житомирський, автор відомої монографії про творчість Шумана, на сторінці 697 цієї книги зазначав: «... Саме цей хор особливо підкреслює відсутність у Шумана достатньо конкретного уявлення про національний музичний колорит країн світу. У цьому відношенні всі «індійські», «єгипетські», «сирійські» сцени ораторії вельми нейтральні».

До східної теми композитор ще раз звернувся у 1848 році. Це був фортепіанний цикл із шести експромтів під назвою «Східні картини», який Шуман написав під враженням оповідань німецького поета, знавця східної літератури та її перекладача Фрідріха Рюккерта. Збірка мала загальну назву «Перетворення Абу-Саїда», а її оповідання – переробкою плутівських новел арабського поета XI століття Мухаммада Аль-Харірі. Героя, в якого перетворювався Абу-Саїд, Шуман порівнював з балагуром Тілем Уленшпігелем, а самого Абу-Саїда, начебто вченого, називав звабливим шахраєм.

Роберт Шуман вже давно став майстром композиції, який мав свій, яскраво виражений стиль, який він зберіг до кінця творчого шляху. «Східні

картини», незважаючи на його враження «після прочитання», не стали виключенням. На період написання «Східних картин» у Шумана вже склалася власна традиція залишати у циклічних творах свою музичну «візитку» у вигляді звукових монограм або в образах Флорестана і Евсебія, як це було зроблено у «Карнавалі». «Східні картини» у цьому відношенні не стали виключенням.

Аналіз циклу дає право стверджувати, що музична лексика п'єс відповідає саме шуманівському (а не східному) стилю. Поєднання у циклі поривчастості, бунтівливості і тонкого ліризму, численні контрастні співставлення на рівні форми і засобів виразності, тип мелодії, ладогармонічна забарвленість, акордова насиченість і поліфонічність фактури, імпульсивність ритму тощо – все, що притаманно творам композитора, знаходимо в «Східних картинах», у кожному з шести експромтів вгадується обличчя Шумана, автора «Карнавалу».

Цикл будується за традиційним для Шумана принципом контрасту: активні, рішучі, бурхливі за характером п'єси змінюються ліричними. Контраст закладено і в композиції п'єс, написаних у тричастинній формі із контрастною серединою.

Для основного образу першого експромту характерні схвильованість, деяка бунтівливість, поривчатість, які у середній частині змінюються стриманістю й розміреністю. Подібний характер музики з його різкими контрастами настрою нагадує Флорестана. Другий експромт є зразком шуманівської лірики. Основна лірична тема протягом всієї п'єси обволікається великою кількістю підголосків, що робить фактуру наповненою, нібито дихаючою, що є доже типовим для Шумана.

Третій експромт починається маршовою темою, яка і за характером, і інтонаційно нагадує Марш давідсбюндлерів з «Карнавалу»; раптом вона змінюється новою жвавою темою, що викликає в уяві слухача образ Арлекіна (середина форми). У репризі знову лунає стверджуючий марш, який

переходить у рішучу коду. Четвертий експромт виконує у циклі функцію ліричного центру. В ньому вгадується образ Евсебія, який завжди мріє.

П'ятий експромт відрізняється активністю: маршовий метр, типові гостро пунктирні ритмоформули, чіткі повнозвучні акордові вертикалі, платність фактури, контрастна динаміка – всі ці риси шуманівського почерку роблять музику легко впізнаваною. Середина має ліричний характер: м'які фрази з короткими висхідними інтонаціями-запитами лунають на фоні підголосків у середньому регістрі, які переплітаються між собою, та глибокого басу.

Останній експромт починається стриманим рухом голосів на фоні інтонацій «погойдування» в нижніх голосах. У середній частині рух пожвавлюється разом з інтенсивним нарощуванням динаміки. Раптово все переривається, і знову звучить основна тема, але більш глибоко й задумливо. Фінальний розділ завершує не тільки останній експромт, а й весь цикл. Знову у музиці співставляються дві теми-образи. Перша – маршова, інтонаційно вона поєднує у собі матеріал першого й третього експромтів і вимушує знову згадати рішучу войовничість давідсбюндлерів і Флорестана. Друга – повторення ліричної теми з четвертого номеру, яка, як відмічалось вище, асоціюється з образом Евсебія.

Як би там не було, але Схід, який означено у назві циклу, в авторській інтерпретації залишився європейським, по-перше, по-друге – чисто шуманівським. Композитор подарував світові ще одну музичну перлину епохи романтизму, яка без розгорнутої програми залишає образ Сходу поза сприйняттям слухача. Якщо згадати більш ранній опус, про який згадувалося вище («Рай і Пері»), то стає очевидним, що в музиці композитор, скоріш за все, втілював не картини Сходу, а власні почуття і власне бачення відтворених в літературі історій. Як романтик Шуман писав про себе.

Приклад Роберта Шумана цікавий тим, що композитор начебто зазирнув далеко наперед, запропонувавши слухачеві не реалістичну картину і не стилізацію, а свої враження від неї на кшталт імпресіоністів.

4.1.3. Турецькі персонажі в операх Дж. Россіні

Яскравим представником композиторів-італійців, що підтримували своєю оперною творчістю розвиток східної традиції в період романтизму був **Джоаккіно Россіні (1792–1868)**. В Італії, в період сходження його зірки, твори зі східними сюжетами, які були «одягнені» в європейську музичну стилістику, майже цілком влаштовували і публіку, і їх авторів. Але пошуки нових засобів виразності тривали, хоча й повільно. Втілюючи східні образи, композитори довго залишалися вірними власному стилю, незалежно від вектору – китайського, турецького, індійського чи будь-якого іншого. Дж. Россіні, як і Р. Шуман, відносився до цієї когорти музикантів.

Улюбленим сюжетним вектором композитора був Близький Схід. Сюжети про гаремне життя і боротьбу проти поневолення жінок не втрачали популярності і в ХІХ столітті. Крім того, вони давали лібретистам можливість розгортати інтригу в любых напрямках і таким чином урізноманітнювати законсервовану часом сюжетну фабулу.

В 1813 році у Венеції відбулася прем'єра опери-buffa «Італійка в Алжирі». Нагадаємо, що на цей час Россіні вже створив десять опер і наближався до «Севільського цирульника» (1816); його авторський стиль був не тільки вже визначеним, а й визнаним. Виконуючи замовлення театральних директорів, Россіні добре розумів, що публіці потрібні динамічні історії з викраденнями, авантюрними ситуаціями, любовними інтригами і обов'язковим щасливим фіналом. Саме таким виявився сюжет «Італійки в Алжирі», в якому зустрічаються Схід і Захід.

Головними персонажами є дві пари – турецька і італійська. Східний світ в опері представлено турецьким подружжям – Мустафа-бей і Ельвіра. Європейців представляють італійка Ізабелла і її коханий Ліндор. Персонажами другого плану є служанка Ельвіри Зульма, капітан алжирських корсарів Алі, супутник Ізабелли Таддео. Третій план складають італійські раби, турецькі моряки та алжирські корсари (вони задіяні у хорових номерах).

Сюжетна фабула опери наступна: Мустафі набридла його дружина і він дає слугам наказ знайти йому палку італійку. Під час пошуків свого зниклого коханого Ізабелла потрапляє в полон до Мустафи, де вже три роки знаходиться Ліндор. Саме за нього Мустафа планує віддати заміж свою дружину, щоб звільнити місце для Ізабелли, в яку він закохався з першого погляду. Знайшовши Ліндора, італійка хитрощами влаштовує втечу.

Конфліктну ситуацію в середині східної пари розкрито вже у вступній частині увертюри: м'які ліричні фрази, пов'язані з образом ображеної Ельвіри, перериваються жорсткими інтонаціями Мустафи, які супроводжуються ударами великого барабана, литавр і тарілок (в кінці увертюри додається ще трикутник). Привертає увагу лірична мелодія з гнучкими контурами, які можуть викликати асоціації зі східними візерунками. Тембр солюючого гобоя, також викликає відчуття сходу з його прагненням до насолоди. Так через темброві забарвлення композитор намагається не тільки передати настрій своїх героїв, а й створити образ томного Сходу. Головна і побічна партії увертюри (вона написана у сонатній формі без розробки) створені у типовому росінієвському стилі з притаманними йому швидкими темпами, маршовими і тріольними ритмами, енергійною пульсацією оркестру, тривалими *crescendo*.

Портрети персонажів створюються вже на початку опери. В Інтродукції (№ 1) звучать схвильовані фрази Ельвіри, від якої відмовляється чоловік – Россіні трактує її образ як лірико-драматичний. Розсердженого, незадоволеного Мустафу, що позиціонує себе як поважну і величну персону, показано в комічному ключі. Його віртуозна партія насичена типовими для стилю Россіні буфонними прийомами: скоромовками, багатократними «довбаючими» повтореннями коротких фраз, перебільшено довгими розспівами, що в контексті драматичного характеру сцени утворює комічний ефект. Через такий контраст композитор досягає зниження величного образу.

Арія страждаючого у неволі Ліндора (№ 2), у якій він згадує свою кохану, утворює контраст. Неквапливий темп (*Andantino*), «баркарольний»

розмір 6/8, розвинутість мелодичної лінії, різноманітність тонкої мелізматики, складні пасажі – все це допомагає створити романтичний образ героя.

Комічний ефект створюється в дуєті Ліндора і Мустафи (№ 3), в якому бей намагається переконати свого раба в тому, що він повинен одружитися з Ельвірою. Головним засобом виразності у цьому блискучому дуєті стає типова для комічних опер Россіні віртуозна скоромовка в обох партіях, яка передає збуджений стан героїв.

Ефектно представлено в опері вихід Ізабелли. В її арії (№ 5) композитор розкриває контрастні почуття – гнів та обурення з приводу свого викрадення і рішуче бажання знайти свого коханого, що передано низхідними фразами у нижньому регістрі, гучними акордами оркестрового супроводу; почуття кохання до Ліндора підкреслено м'якими гнучкими фразами із «жіночими» закінченнями і спокійними гармонічними фігураціями скрипок. У той самий час Ізабелла може бути кокеткою та спокусницею (на східний манер), щоб обдурити своїх викрадачів і втекти – у цьому розділі арії Россіні використовує швидкий темп і «бісерні» зі складними мелодичними контурами пасажі.

Розгорнуту характеристику Мустафи як комедійного персонажа представлено в його арії (№ 7): маршовий характер музики, швидкий темп, велика кількість стрибків, на яких будується вокальна партія, рух мелодії по акордових звуках, чергування тріольного та пунктирного ритмів, тріольна пульсація оркестрового супроводу – весь цей комплекс, притаманний россінієвським комедійним героям, передає збуджений стан Мустафи, який щойно дізнався, що йому нарешті знайшли палку італійку.

У розгорнутому динамічному фіналі першого акту (№ 8) зібрано всіх персонажів опери. В хорі турків та корсарів на честь Мустафи-підкорювача жінок (початок фіналу), за сформованою у XVIII столітті традицією, в оркестрову партитуру для східного колориту уведено великий барабан і тарілки; також активно використовуються мідні духові (валторни) і флейта у верхньому регістрі. У симфонічному вступі та рітурнелях, що побудовані на висхідній квартовій інтонації (V – I щаблі), Россіні використовує довгі

форшлаги з трьох звуків – вони викликають асоціації з барабаним дробом. Хорова партія виконана в типовому для композитора стилі: пунктирний маршовий ритм, рух верхнього голосу по акордових звуках, активні квартові затакти фраз. Так в типову россінієвську музичну тканину влітається турецький елемент.

Наступний розділ фіналу – комічна сцена знайомства Мустафи і Ізабелли. Обидва приголомшені: бей – красою полонянки, а полонянка Ізабелла – страшною зовнішністю Мустафи. Россіні використовує в цьому дуеті театральний прийом: відчуваючи сильні почуття, але з протилежними знаками, герої не спілкуються між собою, а висловлюють свої враження і думки у бік. Зазначимо, що композитор одним засобом – використанням штриха *staccato* – підкреслює впевненість винахідливої італійки, з одного боку, з іншого – зводить нанівець велич бей, якому щойно проспівали славу.

У сцені зустрічі італійки з коханим (наступний епізод фіналу) передано психологічний стан учасників, які приголомшені несподіванкою. Цікаво те, що партії Ліндора і Мустафи мають спільний тематичний матеріал: вони по черзі співають однакові фрази, намагаючись зрозуміти, що відбувається. Для Ліндора важливо знати, як потрапила до бей його кохана і що вона тут робить, а Мустафа не може збагнути, чому так різко змінилася поведінка Ізабелли, яка щойно з ним кокетувала. Тож, у цій сцені, як і у попередній, Россіні не розділяє своїх героїв за національними ознаками – головним в їх музичному зображенні стає психологічний стан. Те саме можна сказати і про заключний загальний хор з ансамблем «В ухах стоїть дзвін: день-день».

Другий акт складається в основному з хорових та ансамблевих номерів. Терцет (Ельвіра, Зульма й Алі) і Хор (№ 9), що починають новий акт, написано в моцартівсько-россінієвських тонах. В тематичний матеріал оркестрового супроводу та основну тему ансамбля і хору навіть введено фразу «*delle belle turbando il riposo*» з арії Фігаро («*Non più andrai, farfallone amoroso*» I дія, № 9), яка неодноразово повторюється в різних варіантах – всі турки обговорюють поведінку одурілого від кохання бей. Цитування Моцарта можна сприймати як

іронічну посмішку самого композитора у бік Мустафи. Східного колориту в цьому великому номері не знайти. Проте наступний хор (№ 10), де прославляють Таддео, якого Мустафа призначив «каймаканом» (головуючим над турками), написано в дусі яничарського маршу: тема виконується хором і всім оркестром в унісон, що не тільки типове для турецької музики, а й підкреслює суворий характер войовничих турків. В оркестровці Россіні використовує обов'язкові для турецького жанру великий барабан і тарілки. Цікаво, що репризна частина яничарського маршу швидко набуває характеру россінієвських фіналів, для яких характерно тривале нагнітання динаміки від *pp* до *ff* разом із прискоренням темпу, скоромовка, довгі репетиції на одному звуці тощо. Так композитор поєднує в одному номері турецькі традиції з власним стилем.

У Квінтеті (№ 13) в партію Мустафи введено віртуозні вокальні прийоми – таким засобом композитор підкреслює стан нетерплячого очікування зустрічі з італійкою. У терцеті (№ 14) Ліндор і Таддео повідомляють бею, що він має пройти церемонію посвяти у «паппатачі»; в завершальній частині цього номера партії Мустафи і Ліндора будуються на однакових фразах, що має драматургічне пояснення – обдурений Мустафа заради кохання італійки погоджується на її умови.

У великому фіналі (№ 17), який є драматургічною кульмінацією і розв'язкою, знову зібрано всіх учасників. Тут показано комічну «посвяту» Мустафи у «паппатачі», потім – виконання обдуреним беєм нових обов'язків, втечу італійців і, нарешті, повернення Ельвіри. Щодо музичної стилістики, то для фіналу характерні типові россінієвські співставлення сольних і хорових розділів, контрастна динаміка, посилення віртуозності сольних партій, наростаюча напруженість і прискорення темпу на завершальному етапі.

Аналіз «Італійки в Алжирі» показав, що у своїй музиці композитор не вийшов за рамки власного стилю, однак в ряді номерів здійснив спробу надати турецький відтінок вдаючись до тембрової, а іноді жанрової та інтонаційної характеристики персонажів.

Турецьку тему Россіні продовжив в іншій опері-*buffa* – «Турок в Італії», яку було поставлено в 1814 році в Мілані. Звертаючись до мусульманського сходу, композитор, як і раніше, дотримувався загальноприйнятих музичних традицій і власного стилю. Типові для Россіні вокальні прийоми використані для характеристики як італійської, так і турецької групи персонажів. Функцію зображення Сходу, було покладено на декоративну частину спектаклю.

Окрім опери, східна тема знайшла своє місце й у фортепіанній музиці Россіні. Цікаво порівняти між собою твори, що були написані в різні творчі періоди, і з'ясувати динаміку відображення східних образів. Отже, в період 1855 – 1868 років (точно не відомо) композитор звернувся до «екзотичної» теми і написав «Маленьку китайську польку», яка увійшла у велику збірку під загальною назвою «Гріхи моєї старості». Цікаво, що у музиці п'єси чути оновлений стиль – стиль композитора-романтика, наближений до смаків паризьких салонів. Ладове забарвлення, гармонічні кольори, мелодична лінія, фактурні засоби – все це відповідає європейській музичній стилістиці. І тільки визначення у назві «китайська» вимушує згадати про Далекий Схід. Створивши музику в європейському стилі і назвавши чеський танець китайським (назва-жарт), Россіні з іронічною посмішкою віддав дань європейській моді на стиль «шинуазрі». Отже, як в ранньому, так і в пізньому періоді, створюючи твори на східну тематику, маестро залишався вірним своєму італійському стилю.

4.1.4. Д. Обер – представник французького оперного «сходу»

Серед французьких композиторів, що у першій половині XIX століття в оперній творчості активно розвивали східну традицію, виділяється **Даніель Обер (1782–1871)**. Список його сценічних творів зі східними сюжетами складають «Бог і баядера, або Закохана куртизанка» (1830), «Бронзовий кінь» (1835), «Занетта, або Ігри з вогнем» (1840), «Гайде, або Таємниця» (1847), «Черкешенка» (1861).

Двохактну оперу «**Бог і баядера**» на лібрето Е. Скріба було представлено в 1830 році на сцені Гранд-Опера.

Так само, як і «Фенелла», постановка опери викликала у французів інтерес до трагедії, – «Баядера» захопила публіку драматичним напруженням. Серед найпопулярніших номерів був невеликий дует для тенора і сопрано «На щасливих берегах Гангу», виконаний А. Нуррі і мадам Даморьо. Публіка також тепло привітала Левасера, виконавця партії судді Оліфура, а також Марію Тальоні, яка завжди вражала виразністю й віртуозністю виконання танцю. Ця опера набула популярності і ніколи не залишала репертуар театру.

Сюжет був достатньо відомим і популярним, починаючи з кінця минулого століття: Й. Гете, який захоплювався «Сакунталою» Калідаси і вважав її одним із найкращих творів світової літератури, в 1794 році написав за мотивами індійських легенд кілька «екзотичних» балад, включаючи «Бог і баядеру». Остання стала джерелом кількох лібрето XIX століття. Так у 1810 році на сцені паризького театру Гранд-Опера з успіхом було представлено триактну оперу Ш. Кателя «Баядерки» на лібрето Е. де Жуйї. У новій двоактній редакції твір пролунав у 1821 році. Тож, Обер, в доробку якого було вже вісімнадцять опер, включаючи «Німу з Портічі» і «Фра-Дияволо», взявся за роботу, впевнений у майбутньому успіху.

Композиція опери складається із традиційних замкнених номерів: 1. Інтродукція. 2. Сцена і хор. 3. Арія і хор. 4. Арія і дует. 5. Танцювальна Арія. 6. Хор. 7. Фінал (I акт); 8. Сцена і Арія. 9. Арія і дует. 10. Дует і балет. 11. Фінал (II акт).

Важливим був розподіл ролей між виконавцями: партію головної героїні – баядерки Золое – виконувала Марія Тальоні, як і в «Німії». У композитора вже був досвід створення музичного образу, враховуючи можливості хореографічного мистецтва, і він став в нагоді.

Цілком природним є рішення Д. Обера охарактеризувати головну героїню – девадасі – через балетні номери. Для створення образу індійської танцівниці Обер обрав оркестрові засоби виразності. В оркестровому супроводі сольних номерів Золое (балетних арій, як це позначено в клавирі опери) композитор використовує прийом тембрової характеристики – в

музиці, пов'язаній з образом баядери, переважають відкриті тембри дерев'яних духових інструментів (гобой, кларнет, флейта), що побутували серед індійських музикантів. Мелодії, що виконуються солюючими духовими, ніби обростають додатковими неакордовими звуками, серед яких багато хроматичних, і це асоціюється зі Сходом.

Найяскравішим номером в характеристиці баядери є її балетна арія з першої дії (№ 5), яка являє собою низку різнохарактерних танцювальних епізодів. Арія починається вступною частиною *Allegro*: рішучі вступні акорди *tutti* (як запрошення на сцену) змінюються легкими пасажами скрипок. Основна частина арії (*Andantino con moto*, 3/8), складається з контрастуючих між собою епізодів – скерцозних, ліричних, рішучих. В деяких з них прослизає індійський колорит: в деяких низхідних гамоподібних пасажах кожний ладовий щабель «обволікається» допоміжними звуками, в інших випадках звучать низхідні пасажні каскади, використовуються хроматичні тони. Це викликає алузію з індійською традицією прикрашати кожний звук, заповнювати інтервали додатковими звуками. Кожен з епізодів арії має свою фактуру і оркестровку: Обер як майстер оркестрового письма кожного разу пропонує новий варіант тембрового поєднання і технічних прийомів виконання. Така варіативність теж може розцінюватися як національна традиція.

З приводу ладогармонічної і мелодичної сторони необхідно сказати, що композитор, як це притаманно його стилю, щедрою рукою розсипає чарівні мелодії з вибагливими ритмічними візерунками (що теж можна сприймати як східну традицію).

В цілому музику опери слід розцінювати як стильовий продукт самого Даніеля Обера, а елементи східної стилізації додаються активним використанням тембрів тарілок, трикутника і барабана. Важливим компонентом можна вважати и метод непрямой характеристики персонажа через жанр. Враховуючи досвід попередніх композиторів, які використовували для відтворення образу Сходу не тільки східну перкусію, а й

тембри інструментів європейського оркестру, які могли б нагадувати про схід, можна сказати і про важливість сформованих умовно-асоціативних зв'язків (наприклад, флейта в опері з турецьким сюжетом викликає асоціацію з яничарськими образами; якщо мова йдеться про індійські події, то флейта асоціюється вже з «флейтою Крішні»). *Це також стосується жанрової характеристики через танець (за аналогією, танець гаремний і танець храмовий, ритуальний).*

Історія сюжету про баядеру мала своє продовження. В 1839 році в Парижі виступала з гастролями індійська балетна трупа під назвою «Баядерас» (словом «баядера» голландські відкривачі Індії називали місцевих танцівниць). Теофіль Готьє, відомий драматург і театральний критик звернув увагу на приму-балерину трупи Амані, про талант якої не один раз згадував у своїх статтях та публікаціях [142, с. 164–165]. Через кілька років, перебуваючи в Лондоні, Амані загинула. Під враженням цієї трагедії Теофіль Готьє – в пам'ять про Амані – вирішив створити балет. За мотивами драми Калідаси він написав лібрето до однойменного балету «Сакунтала», музику до якого написав Ернест Рейєр. Балет було поставлено у Парижі в театрі Гранд-Опера балетмейстером Л. Петіпа (старшим братом Маріуса Петіпа). Прем'єра відбулася 14 липня 1858 року.

Цікавим й новим для європейців музичним явищем стала комічна опера **Д. Обера «Бронзовий кінь»** (1835 р.), прем'єра якої відбулася у Парижі. Необхідно зазначити, що мусульманський Схід доволі часто знаходив відображення у мистецтві, оскільки знаходився поруч з європейцями і був більш відомим (у цьому зв'язку варто нагадати про культуру Іспанії, яка поєднала в собі європейські та арабські традиції). Тому поява на сцені далекого Китаю, який, за відсутністю правдивої інформації, ще традиційно сприймався як дивовижний омріяний край, стала для парижан приємною несподіванкою. З цього приводу варто зазначити, що з кінця XIX століття китайська сюжетна лінія в цілому була витіснена турецькою, хоча іноді композитори згадували ходові сюжети минулого; таким прикладом стала

опера «Китаянки» Мануеля Гарсія, яку було створено у двадцяті роки (точну дату встановити не вдалося). Тому нова згадка про чудовий світ, до того ж у творчій інтерпретації Д. Обера, стала для парижан справжнім святом.

В пошуках сюжету композитор звернувся до Е. Скріба, з яким вже давно і вдало працював. Лібретист запропонував сюжет на орієнтальну тему. Скріб склав казку про історію кохання, назвавши героїв, як йому здавалося, цілком по-китайськи. Персонажами опери є: Чин-Као (багатий фермер), Пеки (дочка Чин-Као), принц Янь (син імператора Китаю), Цинь-Синг (офіційний представник мандарина), Тао Цзін (дружина Цинь-Синга) Ян-Ко (фермер), Стела (принцеса Моголів), Ло-Манлі (фрейліна принцеси).

Дія опери проходить у казковому Китаї. Пеки, дочка фермера Чин-Као, кохає Ян-Ко, працівника батька. Але батько просватав її за дурного мандарина Цинь Синга, у якого є гарем і який намагається вирватися з-під влади своєї головної дружини Тао Цзін. На допомогу Пеки приходить китайський принц Янь, який всюди шукає красуню (він побачив її у своїх сновідіннях). Разом з Цинь Сингом принц на бронзовому коні летить в захмарне царство, де і знаходить Стеллу, ту саму, що з'явилася йому уві сні. Цинь Синг в покарання за балакучість перетворюється на статую. Для того, щоб повернутися до життя, він погоджується відмовитися від Пеки, і дівчина виходить заміж за Ян-Ко.

Вже з самого лібрето стає ясным, що маловідомий Китай представлено в ідеалізованому вигляді, як казкову країну, де добро перемагає зло, де керує справедливість.

Для втілення музичних ідей щодо східного колориту Обер перш за все використав оркестрові засоби, зокрема темброві. До складу оркестру увійшли: флейта, флейта *piccolo*, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаги, 4 валторни (2 in Es, 2 in B), 2 труби, 3 тромбони, струнна група (перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси). Ударну групу складають литаври (Es і B), трикутник, тарілки і великий барабан [203].

Композицію опери складають:

Увертюра

Перша дія

1. Інтродукція
2. Тріо Чин-Као, Тао Цзінь та Цинь-Синга «Господь всемогутній»
3. Куплети Цинь-Сінга та хор (показано прибуття принца)
4. Арія принца Яна
5. Квінтет Чин-Као, Пеки, принца, Тао Цзінь та Цинь-Синга
6. Балада Пеки «Там на тій дикій скелі»
7. Фінал

Друга дія

8. Антракт
9. Куплети Пеки
10. Речитатив та арія Тао Цзінь
11. Дует Тао Цзінь та Цинь-Синга
12. Тріо Тао Цзінь, Пеки та Ян-Ко. Фінал.

Третя дія

13. Антракт, арія Стели та хор
14. Дует Стели та Принца
15. Куплети Ло Манглі
16. Дует Стели і Пеки. Фінал.

Увертюра, одна з найблискучіших робіт Обера, швидко стала концертним номером. Її тематичним матеріалом стали теми фіналу I акту та арії Пеки. Оркестровка, яка відрізняється яскравістю тембрових співставлень, переливи оркестрових тембрів, майстерні переходи від гармонічного поєднання флейти, кларнету та скрипок до мідно-духової групи, пружний ритм, виразні мелодії, динамічні контрасти – все це створює святковий настрій і налаштовує на майбутні події опери. Особливу роль у відтворенні атмосфери казкового сходу відіграє тембр трикутника, який супроводжує танцювальну тему головної партії і тему галопу, а також тарілки.

Найвиразнішим номером, з точки зору стилізації, виступає Інтродукція, (№ 1. Хор «Дзвоники пагоди»), де мова йдеться про одруження Пекі з мандарином. На честь весілля дзвонять дзвіночки пагоди. Саме цей дзвін композитор відтворює в хоровій та оркестровій партіях: мелодія, що складається нібито з окремих звуків, які імітують передзвін, рівномірний рух вісімками зі штрихом *staccato*, тривале чергування нескладних гармоній (D - t), використання верхнього регістру в оркестрі, жвавий темп, прозорість загальної партитури – все це утворює чарівну звукову картину, яку сьогодні в суспільстві прийнято називати «музикою вітру». Ця тема пролунає і в антракті до другої дії.

І хоча у музиці не відчувається саме Далекий Схід, необхідно підкреслити те, що, по-перше, композитор створив звукову картину для сцени біля пагоди (разом з декораціями це могло відповідати дійсності); по-друге, він виявив себе величезним майстром звукопису, передавши кришталевий передзвін. При цьому Обер не використовує складні еліпсиси, як це буде у композиторів наступного покоління (нагадаємо передзвін у сцені коронації Бориса Годунова з однойменної опери М. Мусоргського), головним засобом стали ламана лінія хорової партії сопрано (стрибки на широкі інтервали зі штрихом *staccato*), прозора фактура оркестрової партії і темброве рішення (застосування трикутника, тарілок)

Хор з інтродукції став єдиною спробою Обера надати твору хоча би трохи східного відтінку через власне уявлення китайських передзвонів. Весь інший музичний матеріал яскраво свідчить про французьку композиторську школу. Не виключено, що композитор в загальні ставив собі за мету створити дивовижну музичну казку, музика якої буде захоплювати глядачів театру. Саме це йому і вдалося.

Обер показав себе майстром ансамблевих номерів, які складаються з невеликих і достатньо розгорнутих сольних і ансамблевих контрастних епізодів і мають наскрізний розвиток. Ансамблі відрізняються своєю динамічністю, завдяки безперервному руху (найважливішу роль виконує

оркестр, який завдає ритм і підтримує цей рух). Звертає на себе увагу посилення емоційної інтенсивності і напруги к кінцю крупних частин або всього номеру за рахунок метроритмічної пульсації в оркестровій партії, прискорення темпу, поступового вступу оркестрових голосів і загального тривалого крещендо, як це робив Дж. Россіні. Рух не зупиняється і в ліричних епізодах: композитор використовує метод перегукування голосів з відкритими оркестровими тембрами (в основному дерев'яних духових) при метроритмічній підтримці струнної групи. Сказане стосується тріо (№ 3, в якому показано прибуття Тао Цзін), квінтету (№ 5 «Ну-ну, дороженький чоловік»), великої фінальної сцени з першого акту (№ 7), в якій рефреном звучить тема стрімкого галопу (ця тема звучала в увертюрі).

Балада Пеки про бронзового коня «Там, на тій дикій скелі» витримана в дусі романтизму. Її написано в традиційній для цього жанру куплетній формі з приспівом. Музика куплету має драматично-таємничий відтінок: мінорне забарвлення (es-moll), початок вокальної теми з двох висхідних стрибків – на кварту (V–t) і одразу на октаву, після чого мелодія поступово спадає, напружена пульсація супроводу. Приспів, навпаки носить світлий, заспокійливий характер (мінор змінюється однойменним мажором). Оркестровий вступ до балади і програши між куплетами відтворюють світлий пейзаж. Пейзажні замальовки присутні також в фінальній сцені другого акту, антракті до третього акту.

Тонку стилізацію Обер створив в сольних номерах, зокрема куплетах Пеки з другого акту («Коли ми дівчата...»): в мелодії іноді чутно ангіметонні інтонації, в супроводі Д. Обер використовує бурдонний бас – типовий для народних пісень. Невід'ємним тембровим супутником вокальної партії стає трикутник.

Фінальні сцени опери виконують драматургічну функцію кульмінації. Для підсилення емоційного стану і східного забарвлення в цих номерах композитор застосовує оркестрове *tutti* з використанням всієї групи ударних інструментів – великого барабану, литавр, тарілок, трикутника.

Отже, «Бронзовий кінь» Д. Обера відіграв важливу роль у розвитку засобів втілення орієнтальної теми як *цілісної системи*: східний сюжетний каркас почав отримувати відповідний музичний «одяг», який складався не тільки з оркестрових тембрів ударної групи, а й продуманого використання коротких соло дерев'яних духових, педального басу (бурдон), ангіметонних інтонацій, хоча і не так відверто. Щодо оркестрових барв, то Д. Обер продовжив справу Моцарта і Россіні.

Крім сюжетної і музичної складової в системі виразних засобів рівноправну роль виконували декорації і костюми. Складна машинерія забезпечувала дикувинні мандри по казковій країні.

В 1847 році Д. Обер звернувся до італійсько-турецького сюжету. Результатом роботи стала триактна опера **«Гайде, або Таємниця»** на лібрето Е. Скриба, прем'єра якої відбулася 28 грудня 1847 року. За своєю подальшою популярністю опера була в лідерах серед творів Обера. Її лібрето було перекладено німецькою, англійською та іспанською мовами. До середини дев'яностих років «Гайде» не сходила зі сцени. Цьому сприяла як завжди яскрава, енергійна та експресивна музика композитора (майже кожен номер був добре відомим), а також насичений контрастами сюжет, який містив кохання героїв і їх таємниці; поруч з коханням і жертівністю тут були ненависть і помста, головний персонаж (адмірал Лоредан) відчував докори совісті, що впливало на його не зрозумілі нікому дії; місця вистачило дуелі та битві з турками.

На відміну від попередніх «східних» творів Обера в даній опері діє тільки один турецький персонаж – Гайде, всі інші – венеціанці, які ведуть боротьбу проти турків. Головна драматургічна лінія розвивається навколо адмірала Лоредана Грімані: колись він став причиною загибелі сенатора Донато і щоб загладити свою провину, він удочерив племінницю покійного, сироту Рафаелу, і присягнув знайти його зниклого сина Донато. Рабиня Гайде спочатку була бранкою венеціанського капітана Маліп'єрі, потім Лоредан викупив її за високою ціною і поселив у своєму палаці поруч з Рафаелою

(належність Гайде до королівської родини Кіпру буде відкрито майже наприкінці опери). У Лоредана з'являється ворог – капітан Маліп'єрі, який вирішив помститися адміралу за відмову віддати за нього Рафаелу: капітан випадково дізнається про колишній низький вчинок адмірала і шантажує Лоредана). Лоредан збирається одружитися з Рафаелою, щоб забезпечити її майбутнє, але, дізнавшись, що Рафаела кохає прапорщика Андре Донато, благословляє шлюб молодої пари. З'ясовується також, що Андре – це син сенатора Донато, якого розшукує Лоредан. Гайде, яка таємно закохана в адмірала, врятовує його від помсти Маліп'єро і самогубства. Лоредан одружується з Гайде. Інша драматургічна лінія пов'язана з політичними подіями – бій з турками і одержання перемоги, вибори у раду Десяти. Ця лінія має другорядне значення і виступає скоріше як сюжетна декорація.

Отже, сам сюжет не передбачає розвитку турецької теми, і це відповідним чином позначилося на музиці, яка в переважній більшості відповідає стильовим рисам Д. Обера. Однак, в опері присутній східний елемент.

У першому акті Гайде разом з Рафаелою співають для Лоредана заспокійливу сициліану (№ 5). Композитор знаходить несподіване полістилістичне рішення: в італійський жанр вкрапляється східна за характером мелодія, яка виконується солюючим фаготом і супроводжує вокальні партії, що написані у відповідному до сициліани стилі.

У другому акті Гайде за проханням моряків, на честь їх перемоги над турецькою ескадрою, виконує куплети «Це корвет, легкий і грайливий» (№ 8). Маршовий характер теми з її рішучими висхідними інтонаціями, гострим ритмом, гучною динамікою хорового приспіву відтворює картину морського бою і передає підвищений настрій команди. Як у попередньому прикладі, композитор додає східного забарвлення: в оркестровому вступі до струнної групи, що акомпанує, приєднується прикрашена мордентами і форшлагами мелодія кларнета з тріольним ритмом; потім у музичну тканину влітається підголосок флейти, насичений тривалими трелями – все це викликає в уяві

образ сходу. Мелізматикою насичена і вокальна партія: маршова мелодія розцвічена, трелями, форшлагами, що є більш типовим для східної музики, а не для маршу.

З образами турецького сходу опосередковано пов'язана оркестрова інтродукція до другого акту, яка відтворює картину бою венеціанських моряків з османською флотилією – хвилі, що здіймаються, напруга, гуркіт пострілів. Для цього Обер задіяв оркестрове *tutti* і арсенал ударної групи – великий і малий барабани, литаври, тарілки.

Підсумовуючи, звернемо увагу на те, що інтонаційно музика «Гайде» витримана в Європейському стилі, хоча і має східне забарвлення, яке досягається засобами, що на той час стали вже традиційними: склад оркестру, до якого додано «яничарську музику» (великий та малий барабани, тарілки, трикутник, флейту *piccolo*), рясну мелізматiku в інструментальних та вокальних партіях, а також використання тембрової характеристики. Зрозуміло, що важливим компонентом в окресленні східного елементу, як і раніше, була сценографія (приміром, Гайде з'являлася на сцені у східному вбранні; у другому акті на заднику було зображено турецькі кораблі, як це позначено у ремарках партитури). Якщо порівняти оперу «Гайде, або Таємниця» з попередніми творами композитора, про які йшлося вище, то можна сказати, що у створенні образу Сходу Обер залишився в межах своїх минулих досягнень.

4.2. Розвиток східної лексики в музиці другої половини XIX ст.

У другій половині XIX століття ситуація в європейському культурному житті почала змінюватися – під впливом хвилі революцій, що відбулися в ряді країн у 1848 році, почався період інтенсивного формування європейських національних композиторських шкіл. Цей процес був підготовлений ходом самої історії – розвитком інтеграції у різних сферах, в тому числі мистецтві. Поступове відкриття нових європейських культур значно збагатило музичний арсенал композиторів і надало можливості реалізувати у творчості ідеї

романтизму стосовно історичної достовірності у відтворенні національних образів. Поняття історичної достовірності включало й етнографічну точність. Композитори, звертаючись до національних сюжетів (у театральних, вокальних, інструментальних жанрах) почали спрямовувати увагу на відповідність інтонаційної та жанрової сфер заявленим образами.

Ключову роль у розвитку «східної гілки» у європейському мистецтві відігравали Всесвітні виставки промисловості, сільського господарства та образотворчих мистецтв, які проводилися у різних країнах, починаючи з 1851 року, і давали європейцям протягом трьох – шести місяців знайомитися з мистецтвом різних країн, включаючи східні держави. Так, на Всесвітній виставці 1862 року (Лондон) вперше зазвучала музика – виконувались твори Дж. Мейєрбера, Д. Обера, Дж. Верді, які були приурочені до цієї події. На виставці 1867 року в Парижі було представлено, китайський театр, східний мінарет, єгипетський караван-сарай, вперше у японському павільйоні показано японське мистецтво, яке вразило паризьких художників. У 1873 році у Відні в мистецькій експозиції було представлено музичні інструменти країн-учасниць, а пізніше засновано «Музей Сходу». В 1878 році (Париж) познайомила Європу зі своєю культурою Індія (Японію також було представлено). На виставці 1888 року (Барселона) особливу зацікавленість публіки викликали експозиції Китаю та Японії. Тож у європейців була можливість спостерігати східні мистецькі традиції, що позначилося на композиторській творчості.

Під впливом цих змін в західноєвропейській музиці, в тому числі оперному жанрі, більш інтенсивно почала розвиватися східна тематика і разом з нею відповідна музична лексика (особливо в останню третину століття).

4.2.1. Феліс'єн Давид – засновник музичного орієнталізму.

Засновником музичного орієнталізму, вважається французький композитор **Феліс'єн Давид (1810–1876)**. Про його життєтворчість відомо небагато: музичну освіту (хормейстерську) отримував в Екс-ан-Провансі в соборі Сен-Совер, потім в єзуїтському коледжі вивчав літературу. Працював

в театрі Екса в оркестрі. В 1830 році Давид почав навчатися в Паризькій консерваторії в класі Ф.-Ж. Фетіса. З 1831 року, приєднавшись до сенсимоністів, він пише для них музичні твори для церемоній, а по весні 1833 року разом з однодумцями вирушив через Константинополь та Єрусалим до Єгипту, щоб через нові ідеї повернути країні колишню велич. Протягом двох років композитор перебував у Каїрі, давав уроки музики і досліджував життя пустелі. В літку 1835 року Давид повернувся у Францію і наступного року видав збірку фортепіанних творів «Східні мелодії», додавши передмову-пояснення: ««Східні мелодії» – це результат кочового життя молодого автора збірки. Назва «Мелодії» не була прийнята без розбору. У напівварварських народів, що кишать у Леванті, мало іншої музики, ніж кілька національних криків, заспіваних в унісон; вони не знають, що таке Гармонія. П'єси, що публікуються, часто є не більш ніж спогадами; популярні теми переносяться на клавіатуру. Назва «Мелодії» була даниною пошани їхнім примітивним і невідомим авторам і засобом скромного приховування від публіки роботи Гармонії, яку «ми мусили» зробити, щоб ця дика музика подобалася нашим європейським вухам» [208].

Враження композитора, отримані під час перебування на Сході, пізніше знайшли своє втілення у багатьох інших творах, що відносяться до різних жанрів (симфонічні (ода-симфонія), камерно-інструментальні, вокальні, оперні).

У липні 1844 року він завершив оду-симфонію «Пустеля», в якій віддзеркалилися його враження від природи, яку він спостерігав у Єгипті. У кожній частині окремі сцени описують бурю, молитву Аллаху, караван, вечірню мрію і заклик муедзина. Успіх прем'єри пробудив інтерес до музики на східні сюжети у багатьох композиторів, серед яких Е. Рейер, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Л. Деліб, К. Сен-Санс, Е. Саті, А. Руссель тощо. В 1846 році Давид завершив ораторію «Мойсей у Синаї», а в 1851 році триактну оперу «Перлина Бразилії». Наступні опери було представлено в 1862 році (двохактна «Лалла-Рук») і в 1865 році («Сапфір» на три акти).

Опера «**Лалла-Рук**» була створена на лібрето М. Карре і І. Люка в традиціях французької комічної опери і поставлена в травні 1862 року в театрі Опера-Комік. В основу лібрето покладено однойменну повість Томаса Мура, яку лібретисти переробили, додавши нових героїв та замінивши імена деяких персонажів.

В традиціях французької комічної опери в сюжеті задіяно шість персонажів: Лалла-Рук – принцеса Кашміру, Нуреддін – цар Самарканду, переодягнений співаком, Мірза – супутниця і довірена особа Лалли-Рук, Баскір –посланець царя Самарканду, євнух, який має привезти наречену, Бакбара і Кабул – охоронці.

Дія першого акту відбувається поблизу Кашміра, у другому акті події переносяться в Самарканд, палац короля. Сюжетна фабула зведена до наступного: Лалла-Рук, дочка імператора Великих Моголів Аурангзеба, була обіцяна за дружину королю Самарканда. У супроводі своєї свити, довіреної особи Мірзи та євнуха на ім'я Баскир, вона вирушає з караваном до літнього палацу короля на своє весілля. Поки караван подорожує Кашміром, її зачаровують нічні пісні Нуреддіна, таємничого поета-співака, який приєднався до каравану. Пара зустрічається вночі і присягається в коханні один одному. Лалла-Рук повідомляє йому, що одразу після прибуття до палацу вона відмовиться від весілля, зізнавшись королю у своєму коханні до іншого. Вона готова жити в простому будинку в Кашмірі зі своєю справжньою любов'ю. Коли караван нарешті прибуває до палацу, лунає гуркіт цимбал, і король виходить, щоб зустріти свою наречену. На свій подив, Лалла-Рух бачить перед собою Нуреддіна.

До складу оркестру увійшли 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, ударні (трикутник, бубн, великий барабан, литаври), арфа, струнні [210].

Композиційними одиницями опери є сольні і ансамблеві номери, хорові, а також танцювальні сцени як візитна картка Сходу. Оперу відкриває Увертюра, друга дія починається невеликим антрактом.

Лалла-Рук як представниця вищої касты характеризується двома сольними аріями (№ 2 – I акт; № 7 – II акт). Для характеристики Нуреддіна, який протягом всієї опери ховається під маскою поета-співака, Ф. Давид обирає романтичні жанри: романс і баладу (№ 4 і № 6) в I акті, баркаролу і романс (№ 11 і № 13) у II акті. Персонажі «з народу» – Баскир і Мірза характеризуються побутовим жанром – куплетами (№№ 3, 5 – I акт; № 10 – II акт).

Східний колорит опери відчувається вже з перших такт в увертурі. Солююча валторна починає тему. Виразна висхідна квінта, верхній тон якої далі обіграється допоміжними звуками, тривалі зупинки на центральному тоні мелодії, повільний темп, розмір 12/8 і подальша відповідь флейти, гобоїв і кларнету, які створюють гармонічні фарби з використанням низхідної хроматики – все це створює образ повільного Сходу. Інтонація чистої квінти буде і далі обіграватися (контрапунктом до нової, ліричної теми) протягом всього вступного розділу. Особливістю оркестровки є темброве перегукування дерев'яних духових (у верхньому регістрі) на фоні витриманої педалі в нижньому регістрі.

Музичний образ Лалли-Рук розкривається в її сольних та ансамблевих номерах. В її аріях з першого та другого актів композитор передає романтичну закоханість у таємничого незнайомця: в першій арії Лалли-Рук розповідає про свої почуття Мирзі. Пісенна тема, що поступово розгортається, та оркестрова партія утворюють рівноправний діалог. Композитор не перевантажує партитуру – партія Лалли-Рук лунає на фоні витриманих звуків, і тільки в моменти її тривалих пауз віолончелі разом із фаготами повторюють вокальну мелодію, флейти з гобоями підхоплюють не завершені фаготами фрази. Привертає увагу «неквадратність» теми (нагадаємо, що це одна з рис східної музики): фрази складаються з п'ятох- шістьох тактів. Така структурно-метрична «непередбачуваність» (метроритм більш вищого порядку), перехоплення ведучого голосу оркестром, вкраплення коротких фраз флейт і

гобоїв в моменти вокальних пауз створює відчуття безперервного потоку любові Лалли-Рук.

Друга арія емоційно відкрита – Лалла-Рук співає наодинці (але її чує Нуреддін), і почуття вириваються назовні. З одного боку, емоційний стан обумовив уведення у вокальну партію елементів віртуозності (пассажі, мелізми), з іншого – *виконання мордентів на звуках швидких пассажів утворює асоціацію з індійською манерою співу.*

Другий жіночий персонаж, Мірза, має іншу жанрову характеристику: її номер – це куплети (№ 5). Мірза сміється над Баскиром і запрошує його на побачення біля озера Створюючи музичний образ, композитор використовує притаманний індійським вокальним мелодіям високий регістр та імітацію через трелі техніки індійського співу (шруті). Цей прийом зустрічається і в ансамблевих сценах Мірзи і Лалли-Рук. Таким чином, *в жіночих партіях Ф. Давид гармонічно поєднує західноєвропейські оперні традиції з індійськими.*

У вокальній характеристиці Нуреддіна (два романси і баркарола) композитор не відходить від стилю заявлених європейських жанрів, але в супроводі застосовує контрапунктичні проведення мелодичних фраз гобоєм, тембр якого асоціюється зі сходом, м'яке *pizzicato* струнної групи (в баркаролі), витриману подвійну педаль в басах – все це одночасно передає внутрішній стан закоханого поета і створює романтичну картину чарівної південної природи.

В комедійних тонах змальовано Баскира. У вокально-інтонаційному плані він найбільш «європейський» з усіх персонажів. Задачею композитора було показати цього героя як невдачу, таким, який всіх підозрює, якого легко обманути. Тому в цьому випадку було задіяно європейський арсенал буфонади, але гармонічно, без перебільшення.

Хорові сцени, які в опері займають переважну частину, виконують особливу роль. Вони будуються як багаточастинні сцени, в які вставляються невеликі сольні та ансамблеві номери. Функція хору може бути різною.

Наприклад, в *хоровій сцені* (№ 1), що відкриває перший акт, створюється образ східної природи. Бурдонна квінта в нижньому регістрі струнної групи, тонка візерункова, з хроматизмами мелодія у флейти, фрази якої передаються іншим дерев'яним інструментам, ніжна за характером мелізматика, що прикрашає основну тему – все це створює картину ночі і загадкову атмосферу. Наступні частини хору – дійові: слуги розгортають намет для ночівлі, охоронці сперечаються з Нуреддіном, який не хоче поступатися місцем, готується вечеря тощо. Тобто створюється жива картина караванного побуту. Завершення великої сцени хоровим розділом урівноважує загальну композицію.

Іншим прикладом є *Хорова сцена з танцями баядерок* (№ 4). Вона повертає сферу південної ночі (збираються баядерки, щоб розважати Лалла-Рук). Знову чути тривалі бурдонні квінти в нижньому регістрі, що супроводжують спокійний спів жіночих голосів. Танці баядерок – це ще один яскравий орієнтальний номер: в першому з них (повільному) окрім візерункової мелодії, яку виконує солюючий гобой (мелодія насичена хроматичними допоміжними звуками, звеличеними секундами), композитор використовує тембри трикутника і баскського тамбурина, який відбиває енергійний ритм; в супроводжуючих мелодію оркестрових голосах чутні трелі і форшлаги, що також додає східного колориту. Другий танець з хором створює контраст: енергійний ритм, пронизливі трелі флейти, динамічні і фактурні контрасти, активне застосування перкусії (тамбурин, трикутник, великий барабан) передають екстатичний стан баядерок.

Фінальний хор виконує святкову функцію – народ зібрався на честь свого повелителя Нуреддіна, який одружується з Лалла-Рук. Звісно, що опера за своїми сюжетними і стильовими параметрами – це продукція перш за все європейська, але в ній є багато сторінок тонкої стилізації під схід, а також використання інших східних традицій, і це було новим словом в оперному мистецтві.

Після прем'єри опери Гектор Берліоз у своєму відгуку на постановку дав високу оцінку музиці Феліс'єна Давида: «З усією щирістю я приходжу до висновку, що Лалла Рук – це шедевр; це справжня, хороша музика, яка має свою власну печатку, яка черпає свою красу з самої себе, зі справжнього і плідного натхнення, а не з цих формул, цих струнних, вибачте за слово, цих благозвучних банальностей – єдиного ресурсу деяких виснажених композиторів. Тут це завжди музичний потік, прозорий і чистий, часом нерівний і одноманітний, більш-менш щасливий та рясний, але який витікає з того вічного джерела, з якого пили всі генії» [120]. Опера мала великий успіх і входила до репертуару Опера-Комік до травня 1898 року; її також ставили в театрах інших європейських країн. Показовим у її оцінці є той факт, що в 1867 році Ф. Давид отримав за оперу приз у розмірі 20 000 франків від Академії образотворчих мистецтв.

4.2.2. Світ Сходу в операх Ш. Гуно і Ж. Бізе

Трьома місяцями раніше, ніж парижани побачили «Лалла-Рук», у лютому 1862 року, на сцені театру Гранд-Опера відбулася прем'єра «великої» опери **Шарля Гуно «Цариця Савська»** на лібрето М. Карре і Ж. Бар'є. Лібрето було створено за мотивами книги Жерара де Нерваля «Подорож на Схід» (1851). В циклі новел письменник виклав свої враження від подорожі в 1843 році до Туреччини, Єгипту та Лівану, описав звичаї та традиції Близького сходу такими, якими побачив – без ідеалізації та прикрашання. Книга виявилася корисною для усіх, хто цікавився східною культурою, оскільки містила в собі зафіксовані письменником подробиці реального життя мусульманських країн.

Серед серії оповідань Шарля Гуно зацікавила біблійська історія про скульптора Адонірама, який побудував палац для Соломона, царицю Сабейв Балкіс і царя Соломона. В опері композитор поставив акцент на розвитку ліричного сюжету в межах цього любовного трикутника. Як це вимагав жанр «великої» опери, яка має бути видовищною, в партитуру було уведено масштабні хорові сцени, в яких показано прибуття цариці Савської до

Соломона та її пишна зустріч (I акт), ефектну картину відливання бронзової статуї (II акт), балет (III акт), святковий хор на честь одруження Балкіс і Соломона (IV акт).

Якщо в сольних партіях композитор дотримувався європейського стилю, в якому було створено попередні опери, симфонії, романси, то у хорових номерах композитор спробував передати «екзотику» сюжету. Так, у вступі і оркестровому супроводі хору сабеїв з другого акту (№ 5) Гуно підкреслює звучання «пустої» чистої квінти в нижньому регістрі, що додає музиці легкого східного відтінку, а терцієві тональні співставлення (F – D – B – Des) і прискорені модуляції створюють відчуття чогось екзотичного. Бурдонну квінту або витриманий бас композитор використовує і в балетних номерах (№ 7 А «Les Juives», С «Juives et Sabeenines») [214]. Зазначимо, що для Гуно східний колорит в цій опері не став пріоритетним, хоча сама тема була модною, – його цікавила драматична історія кохання, яку він і відтворив у своїй музиці. Наприкінці шляху як оперного композитора Шарль Гуно ще раз використає східний сюжет: це буде історія кохання, яка відбувалася в період арабо-іспанської війни у IX столітті в ісламській Кордові. Прем'єра нової «великої» опери на лібрето А. д'Еннері і Ж. Брезіля відбулася в 1881 році на сцені Гранд-Опера.

Вересень 1863 року був позначений прем'єрою в Ліричному театрі Парижа нової триактної опери **Жоржа Бізе (1838–1875)**, який також сказав своє слово у поширенні східної тематики. Це була лірична опера «**Шукачі перлин**» на лібрето М. Карре і Е. Кормона, де відобразився яскравий образ індійського сходу [209].

Дія відбувається на острові Цейлон. Декорації зображували дикий берег з руїнами старої індійської пагоди. Вже на початку першого акту показано картину побуту. Як вказано у тексті ремарки, шукачі перлин співають і танцюють під звуки індійських та китайських інструментів [209]; для надання музиці екзотичного відтінку Гуно використовує баскський тамбурин, який завдає ритму ритуальній плясці, і трикутник – разом вони імітують

дзеленчання гунгру¹⁴. Альти і віолончелі в остинатному ритмі (чверть і дві вісімки) виконують чисту квінту. Ця ж сама сцена (танці з хором) завершує першу дію, надаючи композиції рівновагу й завершеність. В танцювальній сцені з хором № 3 жіночі партії супроводжують флейти разом з кларнетами і трикутником. Для арії Лейли (Фінал першого акту) національного відтінку додає органний пункт, який виконують альти і контрабаси (крім солюючої партії на витриманий бас накладаються інші оркестрові та хорові партії). Імітацією східної музики є відома романс Надіра «*Je crois entendre*» (I акт, № 4, «У сяйні місячної ночі»): вигиниста, безперервна, спокійна мелодія лунає на широкому диханні у м'якому супроводженні оркестру. Щодо партії Лейли, то Бізе у швидкій частині арії створює імітацію індійського вокального стилю, який відрізняється використанням шруті: при швидкому темпі шістнадцяті збагачуються форшлагами, використовуються короткі мотиви з півтоновими (хроматичними) обіграваннями основних тонів. Аналогічні вокальні прийоми Ж. Бізе застосовує і в пісні Надіра (№ 8 із другого акту).

Обрядові сцени, які пов'язані з релігійними культами Сходу (поклоніння божеству Шиві, Сонцю, стихіям природи, а також принесення богам жертви) показано у другому і третьому актах. Всі вони супроводжують головну лінію – кохання Лейли і Надіра – і виступають як протидія. У танцювальній сцені з хором № 6 під час танців оркестрова партія імітує звучання національної вини (гра на двох відкритих струнах – тривале повторення чистої квінти, характерної для східної музики, чергування інтонацій гармонічного та натурального мінору); композитор також застосував литаври, тарілки, баскський тамбурин, трикутник. Оригінальним є хор: у перших тактах чоловічі голоси, які зливаються в унісоні, супроводжуються ритмом ударних інструментів (нагадаємо, що саме унісонний спів у супроводі ударних є найхарактернішою рисою індійської традиційної музики); потім вони виконують квінту у гармонічному звучанні з остинатним ритмом, на фоні якої

¹⁴ Це національний музичний інструмент для виконання танцю – шкіряний браслет з тридцятьма дзвіночками, який надягається на ногу танцівниці.

починають вести свою партію жіночі голоси, пізніше до них приєднуються тенори; тему продовжують супроводжувати ударні інструменти разом із солюючою флейтою. Такий несподіваний варіант акомпанементу для жіночого хору (чоловічі голоси, одна флейта і тамбурин) допоміг композиторові передати екзотику далекої країни. Використання солюючих дерев'яних інструментів (флейта, гобой, кларнет), які супроводжують появу на сцені ліричних героїв, підкреслюють не тільки психологічний стан персонажів, а й додають музиці, завдяки інтонаційному строю, локального колориту.

Хорову сцену із ритуальним танцем уведено в третій акт (№ 13). Напружена драматична за характером музика і суворі репліки чоловічого хору супроводжують танець, а потім жертвоприношення богам.

Таким чином, Бізе вже у ранній опері, спираючись на ладоінтонаційність (імітацію індійського співу), метроритмічні і гармонічні засоби (остинатність, бурдонний бас) та тембровий арсенал (імітація звучання гунгру, барабани), зробив спробу передати характер і кольори індійської культури.

Наступним кроком композитора у розвитку орієнтальної теми стала одноактна опера «Джаміле» (1872) на лібрето Л. Галле за сюжетом поеми А. Мюссе «Намуна». Твір написано в жанрі комічної опери (з розмовними діалогами) [208].

Дія відбувається у Каїрі. Пересичений життям молодий Гарун проводить весь час у задоволеннях. Його наставник Сплендіано щомісяця знаходить нову рабиню-наложницю, щоб Гарун до жодної не звикав і розлучався з ними без жалю. Настав останній день перебування у палаці співачки Джаміле. Вона щиро кохає Гаруна і сподівається, що її кохання переможе холодність юнака, і він залишить її в себе. Коли прийшов час розлучення, Джаміле за домовленістю зі Сплендіано з'явилася перед Гаруном в костюмі нової рабині-танцівниці Альме. Дізнавшись, що це Джаміле, яка відмовилась від свободи і залишилась у гаремі заради нього, Гарун зрозумів, що кохає Джаміле і вони завжди будуть разом.

Оперу складають сольні, ансамблеві та хорові номери:

1. Хор і «Мрія» Гаруна
2. Дует (Гарун, Сплендіано) і Куплети (Гарун)
3. Тріо (Гарун, Сплендіано, Джаміле) і Газелла (Джаміле)
4. Сцена і хор (Гарун, Сплендіано)
5. Шансон (Гарун)
6. Lamento (Джаміле)

Мелодрама

7. Танець Альме і хор

Мелодрама

8. Куплети (Сплендіано)

Мелодрама

9. Дует (Гарун, Джаміле)

До парного складу оркестру увійшли: 2 флейти (одна замінюється на пікколо), 2 гобої (один замінюється на англійський ріжок), 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, тамбурин, трикутник, арфа, струнні. На сцені: фортепіано, тамбурин та арфа.

Налаштування на східний сюжет композитор дає вже в увертюрі. В її середньому розділі звучить тема танцю Джаміле, яка має східне забарвлення: наскрізний розвиток (за рахунок тембрової поліфонії, остинатної ритмоформули, яку виконує баскський тамбурин), хроматичні ходи у розвитку, вкраплення верхнього тетрахорду мелодичного мажору, постійне модулювання теми, перевага тембрів солюючих флейти і кларнета.

Дія відкривається музичною замальовкою східного пейзажу – човнярі Нилу зустрічають вечір («Сонце йде, поверни своє вітрило. Кінець дня»). Плавна, з вигадливими візерунками мелодія жіночих голосів у супроводі хору, що співає закритим ротом, арфи, фортепіано і тамбурина, який виконує остинатну ритмічну фігуру, сповнена спокою і гармонії. Середню частину номеру складає сольний епізод Гаруна «Мрії», який витримано в тому ж емоційному стані.

Східному стилі Бізе створює і сольну газеллу Джаміле: вона співає баладу про трагічне кохання короля Лахорського (сюжет взятий з «Махабхарати»). Новим стало те, що Бізе звернувся до однієї з віршованих форм східних поетів – газелли. Вокальна мелодія розвивається вільно і будується з варійованих речень різної довжини, що лишає її типовою для європейської музики періодичної «квадратної» структури. Крім того, при повторах початку теми подальший її розвиток має риси імпровізаційності, а це притаманно східній музиці (згадаємо макам).

Танець Джаміле, перевдягнутої в наряд Альме також має східне забарвлення: витіюватість мелодичної лінії, звеличені секунди, остинатний ритм, який відбиває тамбурин, бурдонні квінти у струнної групи – все це передає характер східної музики.

Таким чином, композитор, працюючи над оперою, використав не тільки тембри східних інструментів або їх імітаторів (трикутник, тамбурин кларнет, флейта), а й ладоінтонаційні, гармонічні, метроритмічні, фактурні засоби виразності, а також характерні жанри (танець, поетичний жанр газеллу).

4.2.3. Орієнталізм в музиці К. Сен-Санса, Ж. Массне і Л. Деліба

Видатну роль у розвитку орієнталізму в музиці другої половини XIX століття та формуванню музичної мови для відтворення картин Сходу зіграв **Каміль Сен-Санс (1835–1921)**. Багато в чому цьому сприяли, не тільки тенденції часу і загальне захоплення Сходом, а і його власні подорожі до Алжиру і Єгипту, куди він часто приїжджав у зимовий період на відпочинок. Тож, як і Феліс'єн Давид, Сен-Санс на власні очі спостерігав життя арабського сходу, його культурні традиції, мав можливість слухати гру на національних інструментах і спів місцевих музикантів. Ці враження знаходили своє втілення у різних творах композитора (інструментальних, оперних, симфонічних, вокальних тощо).

Першою завершеною спробою відтворити в музиці образ сходу був марш для духового оркестру «Схід і Захід» ор. 25 (1869). Назва твору вже сама по собі говорила про співставлення двох світів. Цікаво, що через жанр

композитор, можливо підсвідомо, втілює східно-філософське бачення світу: Захід – це втілення раціонального, чіткого, активного, чоловічого начала «ян», і для цього добре підходить саме марш; Схід – втілення інтуїтивного, прихованого, хаотичного, жіночого начала «їнь», його символом стає орнаментальна мелодія з пентатонічними інтонаціями, яку виконують в октавному подвоєнні дерев'яні духові інструменти у підтримці барабанного ритму [230]. Ладове забарвлення, стабільний ритм малого барабану і вибагливий ритмічний візерунок мелодії, унісонне її проведення, тембр трикутника, тамбурина, витриманий бас – все це притаманно музиці арабського Сходу.

Наступним кроком в напрямку сходу була робота над вокальним циклом **«Перські мелодії»** (1870) на вірші Армана Рено, який складається з шести пісень [229]. Орієнтальній відтінок композитор створює візерунковою мелодією, ладовим забарвленням (гра гармонічних ладів), підкресленням чистої квінти, яка у ритмічному оформленні тривалий час звучить бурдоном в нижньому регістрі акомпанементу (як імітація гри на відкритих струнах національного ребабу). Ще один вокальний твір цього періоду – романс **«Бажання сходу»** (на вірші самого композитора). У музиці відтворено уявлений ідеалізований Схід, який стає недосяжною мрією десь у далині. Пізніше ця музика була оркестрована й перенесена в оперу **«Жовта принцеса»**.

Будучи прихильником східної культури, К. Сен-Санс не обійшов своєю увагою оперний жанр, тим більше він вже мав досвід роботи у створенні орієнтальної музики. Не варто забувати і про творчу діяльність Ф. Давида, який, перебуваючи тривалий час на Близькому Сході добре вивчив національну музичну культуру і відтворив її традиції в своїх творах; у 1835 році Давид написав для духового ансамблю п'єси на арабські теми (на сьогодні вони втрачені). Для багатьох композиторів його твори стали взірцем орієнталізму. Крім того, не слід забувати, що на Всесвітніх виставках, починаючи з п'ятдесятих років, разом з промисловими представлялися

культурні досягнення країн світу, в тому числі східних. 1867 року парижани і гості Парижу вперше побачили японське мистецтво.

Отже, у червні **1872** року на сцені Опера-Комік відбулася прем'єра одноактної опери «**Жовта принцеса**» К. Сен-Санса. Це був перший приклад музично-сценічного твору, присвяченого японській тематиці. У спогадах К. Сен-Санс пояснює мотиви вибору сюжету: «Японія лише нещодавно стала відкритою для європейців. Вона була модною, і всі навкруги говорили тільки про Японію, це була справжня манія. Таким чином, нам прийшла ідея написати саме японську оперу» [173].

Розвиток сюжетної лінії цікавий тим, що дія відбувається в Голландії, а Японія, японська принцеса і зізнання їй у коханні – це тільки мрії та опіумні галюцинації Корнеліса, головного героя, який захопився Японією і закохався у портрет японки. Важливо, що в образі юнака віддзеркалилось загальне захоплення суспільства японським мистецтвом, що отримало назву «японізм». Композиційно цей уявлений світ складає центральну частину опери. Крайні частини – це реальне життя, в якому є закохана в Корнеліса кузина Олена, її ревності, прокидання юнака від наркотичного сну.

Щодо музичного рішення необхідно підкреслити, що композитор для створення необхідного східного колориту користується різними засобами виразності. Серед останніх – система ладів (пентатоніка, яка в японській традиційній музиці дуже поширена, семиступеневі діатонічні лади, мелодичний мажор), важливою є орнаментальність вокальних партій. У якості теми дитячого хору (як *символу* чистоти уявленого Корнелісом японського світу) було взято китайську народну пісню «Moo-Lee-Wha», яку в Європі знали вже у XVIII столітті. Хор супроводжують дзвіночки і гонг, які темброво створюють необхідне національне забарвлення.

Нововведенням було використання в сцені читання Оленою листа Корнеліса, написаного японською, і дитячому хорі транслітерованого японського тексту. Цікаву думку про це висловив на сторінках статті Р. Горобець. Автор пояснює застосування в цих номерах пентатоніки тим, що

остання не має ладового тяжіння і головного тону – усі тони рівноправні; в японській мові немає наголосу, тому відтворити східну мову можна за допомогою цього ладу. Музикознавець підкреслив, що Сен-Санс був першим з європейських композиторів, хто зміг передати автентичне звучання японської мови [15, с. 62].

В 1875 році Сен-Санс вперше відвідав Алжир. У цій поїздці він спостерігав арабське життя, культурні традиції. Під враженням побаченого та почутого він записав кілька тем, які пізніше увійшли в його твори – «Східну мрію» (1879) і «Алжирську сюїту» (1880). Досвід спостереження і написання «східної» музики знадобився і для інших опусів композитора.

Наприкінці 1877 року у Веймарі, в театрі Великого Герцога відбулася прем'єра триактної опери К. Сен-Санса **«Самсон і Даліла»** на лібрето Ф. Лемера. За диригентським пультом стояв Ференц Ліст, який був ініціатором цієї постановки. В 1890 році твір прозвучав у Руані, а в 1892 році – в Парижі на сцені Гранд-Опера. Робота над оперою почалася в 1866 році, франко-пруська війна перервала творчий процес на два роки¹⁵. Після війни композитор і Поліна Віардо намагалися переконати керівництво Гранд-Опера поставити оперу, але все було даремно. Про цю ситуацію Сен-Санс згадував: «Під час усіх випробувань я готував «Самсона», хоча не міг знайти нікого, хто хотів би хоча б послухати, як я говорю про це. Всі вони думали, що я, мабуть, божевільний, якщо берусь за біблійний сюжет. Я дав прослуховування другого акту вдома, але ніхто його взагалі не зрозумів. Без допомоги Ліста, який не чув жодної ноти, але який заключив зі мною угоду, щоб я закінчив оперу для постановки у Веймарі, Самсон ніколи б не побачив світ. Згодом його послідовно відкинули Аланз'є, Вокорбейль, Рітт та Гайяр, які вирішили взятися за нього лише після того, як почули його у виконанні цієї чудової співачки Розини Блок» [173]. Всупереч своїй популярності в європейських країнах, «Самсон і Даліла» пробивалася на паризьку сцену, і причиною тому

¹⁵ Радянські музикознавці, зокрема М. Друскін, вказує на 1866 рік початку роботи над музикою опери. Генрі У. Саймон вказує на іншу дату – 1869 рік.

став сюжет. Відомо, що композитор, отримавши лібрето, запропонував зробити ораторію, але Фердинан Лемер наполіг на опері. Сен-Санс погодився, проте твір у завершеному вигляді мав ораторіальні риси.

В опері переплітаються лінія протистояння юдеїв їхнім поневолювачам філістимлянам і лінія спокуси. Першу з них виражено через велику кількість хорових сцен; друга лінія пов'язана з образом Даліли, яка через спокусу Самсона намагається дізнатися про тайну його сили. Ця лінія знаходить своє вираження у сольних номерах і танцювальних сценах.

Для більш яскравого і достовірного зображення картин сходу К. Сен-Санс значно розширив оркестр, додавши до звичайного парного складу англійський ріжок, бас-кларнет, контрфагот; до мідної групи приєдналися корнет-а-пістон, туба та офіклеїд. Ударну групу склали: 3 литаври, великий барабан, тарілки, трикутник, старовинний інструмент глокеншпиль, кротали, кастаньєти, баскський тамбурин і там-там.

Цікавим є музичний образ ізраїльтян і старця (І акт, сцена 5 А) [231, с. 114–118]. В оркестровому вступі, в партії перших скрипок, звучить безпівтоновий звукоряд (f–g–b–c–d–g–a), який вуалюють партії інших струнних. Хорову партію також побудовано на ангиметонних інтонаціях. Мелодична лінія теми розвивається за принципом підсумовування (2+2+3) в межах інтервалу чистої квінти зі зміною опорних тонів (f – g), що є характерним для східного макаму: f-g-a-|g-||f-g-a-|g-||a-g|f-d-f-||g|. Ангиметонність, змінність ладових устоїв, унісонне звучання чоловічих голосів, скупа підтримка оркестру, який іноді дублює хорові фрази в октавному подвоєнні, іноді виконує витримані звуки – все це надає музиці архаїчного, суворого характеру, з одного боку, з іншого – через пентатонічне забарвлення додає східного відтінку.

Найяскравіше східний характер передано в музиці балетних епізодів і сцен. Перший з них супроводжує перший вихід на сцену Даліли. Танець філістимлян (І акт, сцена 6 F) виконується під супровід тамбурина і трикутника; тема у дорійському «ля» спочатку звучить в партії перших

скрипок, далі її фрази по черзі підхоплюють флейти, кларнети, гобої, утворюючи підголоски. Ладове і темброве забарвлення створюють необхідний колорит.

Кульмінацією в зображенні спокусливого сходу стає балетна сцена «Вакханалія», якою починається друга картина з третього акту опери: у храмі Дагона філістимляни святкують перемогу над Самсоном. Як запрошення до танцю звучить соло гобоя (*ad libitum*) – мелодія з примхливим ритмом будується на обіграванні звеличеної секунди. Тема першого розділу, яка відрізняється різноманітним ритмічним рисунком з великою кількістю синкоп і акцентів розвивається в гармонічному мінорі з низьким другим щаблем; під супровід струнної групи її починають флейти і кларнети, потім приєднуються гобої і англійський ріжок. Поступово, за принципом накладання, вступають трикутник, тарілки, кастаньєти.

Тема другого, основного розділу (її мотивом стає варіативне обігравання звеличеної секунди) розвивається на фоні бурдонної квінти (контрабаси, віолончелі, альти) та ритмічного малюнку малого барабану. Тему виконують гобой і англійський ріжок. Ладоінтонаційність, темброві фарби, бурдонний бас, звучання барабану, принцип розвитку теми (варіативність), швидкий темп – весь цей комплекс засобів виразності дозволив Камілю Сен-Сансу створити яскраву стилізацію екстатичного східного танцю.

Музичні традиції Близького Сходу композитор гармонічно поєднав з європейськими: високу експресію почуттів головних героїв в їх ансамблевих і сольних номерах передано в традиційному для французької опери стилі. Хорові сцени створено в ораторіальному стилі. Важливим досягненням композитора є не тільки знаходження і використання східних засобів музичної виразності, а й сам підхід до зображення Сходу як *світу контрастів*. З одного боку, це *усталений образ спокусливого, томного і в той же час жорстокого і підступного краю*, з іншого – це *зосередження мудрості*. Якщо перша іпостась проявляється через екстатичний спокусливий танець, сольні епізоди і

арію Далілі, то друга – через стриманий, аскетичний характер хорових сцен ізраїльтян і створеного образу старця.

Після «Самсона і Далілі» К. Сен-Санс створив ще низку творів на східну тематику, застосувавши досвід надбаний за довгі роки творчих експериментів. Серед них симфонічна «Алжирська сюїта» (1880), яку Сен-Санс почав писати у 1879 році, після перебування в Алжирі. Сюїта складається з чотирьох частин: I. Прелюдія. Вид на Алжир; II. Мавританська рапсодія; III. Вечірні мрії. У Бліді; IV. Французькій військовий марш. Кожна з частин має не тільки назву, а й коротку програму. Особливо виділяється східним стилем друга частина. Якщо у першій частині Сен-Санс відображує вид на Алжир і вигуки муедзина, то у другій композитор відтворює картину мавританського кафе, в якому під звуки ребабів, флейт і барабанів араби виконують національні танці – в основу музики Сен-Санс поклав три арабських мелодії.

Написавши «Алжирську сюїту», К. Сен-Санс виявив себе справжнім знавцем східної музики та майстром її обробки. Витонченість мелодико-ритмічних візерунків, ледве помітна гра кольорів та півтонів, філігранна обробка деталей – всі ці напрацювання стали важливими для подальшого розвитку музичного діалогу між західною і східною культурами.

Крім Алжирської сюїти К. Сен-Санс написав фантазію «Африка» для фортепіано з оркестром (1891), «Арабський каприс» для двох фортепіано (1894), Концерт для фортепіано з оркестром № 5 «Єгипетський» (1896). Концерт особливо цікавий тим, що головна тема другої частини являє собою обробку записаної композитором пісні нільських веслярів.

Розглядаючи процес інтегрування східної традиції у мистецтво Європи, неможна обійти творчість **Ж. Массне** (п'ятиактна опера «Король Лахорський», 1877) і **Л. Деліба** (трьохактна опера «Лакме», 1883), які зіграли свою роль у поширенні орієнтальної теми. В обох творах відтворюється історія Індії.

У першій з них, «**Король Лахорський**», якого було написано за сюжетом індійського епосу «Махабхарата», розкрито історію кохання Зіти,

жриці храму, і короля Аліма. Головна драматургічна лінія розгортається на фоні релігійного життя індусів, яке має свої закони. Але головним з них стає чисте кохання. Навіть сам бог Індра допомагає героям пройти випробування на вірність, а у кінці забирає їх у свій Рай [222].

Треба відзначити, що Ж. Массне, створюючи музику, намагався надати їй локального колориту, але далеко не завжди йому це вдавалося. Більш менш вдалими у цьому відношенні є балетні номери з третьої дії: в Раю, де на троні сидить Індра, небесні дівчата-апсари співають і танцюють перед богом. У ліричних танцях теми проводяться солюючими дерев'яними духовими інструментами, які грають в унісон – імітація східного монодійного стилю. У розвитку мелодії з'являються інтонації лідійського та еолійського ладів, які й надають особливий відтінок, використовується витриманий на тоніці бас, що є типовим для східної музики. Для швидких танців стає характерним високий тембр флейти, яка виконує дрібні пасажі з тонкими візерунками, остинатний ритм супроводу, а також звукова імітація дзвіночків.

Подібні виразні прийоми зустрічаються і в другій опері – «**Лакме**» Л. Деліба [212]. Знову головною лінією стає трагічна історія кохання Лакме, доньки жерця, і англійського офіцера Джеральда. Їх почуття протистоять жорстким релігійним законам індусів. На відміну від «Короля Лахорського» герої цієї опери належать двом ворогуючим сторонам і є представниками різних культур.

Виходячи з цього, Деліб поєднує у своєму творі два стилі – європейський і східний. Щоб відтворити картини з життя індусів, композитор застосовує методи, які вже увійшли у практику. Так, монодійне виконання стриманих за характером тем в унісон з оркестром, підкреслене витримане звучання тоніки або тонічної квінти у якості супроводу стають головними рисами хорових ритуальних сцен: молитовний хор з I дії у супроводі соло флейти і ударів гонгу (звернення до Шиви); чоловічий хор, який в унісон співає з оркестром – із II дії (сцена поклоніння богу Дургі); хор закоханих дівчат і юнаків, які йдуть до

священного джерела – з III дії. Усі ці сцени, що розвиваються повільно, у характері Сходу, передають архаїку вірувань.

Вокальна партія Лакме, навпаки, відрізняється поетичною пісенністю, витонченістю і свіжістю інтонацій, великою кількістю колоратурних пасажів, східною ладовою забарвленістю (гармонічні лади). Особливо виділяються молитва Лакме з I акту, арія із дзвіночками з II акту, колискова з III акту. Характер колоратур нагадує індійську манеру виконання, пов'язану із системою шруті. Також треба особливо відзначити важливість тембрових кольорів (використання в оркестровому супроводі арфи, довгих соло дерев'яних духових, ударної групи, включаючи дзвіночки). Локальний колорит передано також у пасторальних епізодах: дует Лакме та її служанки Малліки (I акт), спокійний за характером хор біля джерела (III акт).

Написавши цілую низку творів зі східними образами, французькі композитори наприкінці XIX століття знайшли виразні засоби для передачі національного колориту (тип мелодії, гармонія, фактура, ритм, тембри дерев'яних духових і дзвіночків, принципи розвитку матеріалу, музичне цитування тощо). Їх досягнення у цьому напрямку стали основою для творчих пошуків композиторів наступного покоління XX століття. Окремо варто зазначити, що у більшості творів відображено арабський Схід, але в останню третину століття композиторам і активно почала розроблятися тема Далекого Сходу, серед яких були Китай, Індія, Японія. Ця творча лінія була продовжена у XX столітті.

Висновки до четвертого розділу.

1. Аналіз оперної продукції на східну тематику показав, що XIX століття стало свого роду кульмінацією в розвитку орієнталізму. Цьому сприяли загальні тенденції романтичної епохи, які проявилися в зацікавленості іншими культурами, прагненні історично достовірно відтворити минуле, реалістично показати сучасність або зануритися у світ казки і фантастики, відтворити в

мистецтві національний дух. Звертання митців до східних тем і відтворення в музиці східних традицій повністю відповідало запитам часу. Композитори різних країн, звертаючись до східних сюжетів, шукали і знаходили нові засоби виразності. Цей процес був достатньо повільним, проте кожен з митців відіграв свою роль у створенні системи втілення східної образності.

2. Серед австрійських та німецьких композиторів виділяється К. М. Вебер у творчості якого продовжила розвиток турецька і арабська сюжетні лінії («Абу Гассан», «Оберон»). Для характеристики східних персонажів композитор застосував мелодії з хроматизмами, тембри солюючих кларнету і флейти, жанр яничарського маршу, прийоми тембрового, фактурного та ладо-гармонічного варіювання, що є характерним для східної традиційної музики (макам), цитування народних мелодій.

Ф. Шуберт в опері «Сакунтала», залишаючись в межах власного стилю, як композитор-романтик відтворив містичний дух Індії, яким собі уявляв.

3. Дж. Россіні в опері «Італійка в Алжирі» використовує в якості музичної характеристики жанр яничарського маршу і «яничарський комплект» музичних інструментів, продовжуючи традицію Моцарта.

4. Значний вклад в розвиток музичного діалогу Сходу і Заходу відіграв Д. Обер, який створив п'ять опер на східну тему. В опері «Бог і Баядера» образ *індійської* танцівниці композитор характеризує засобами хореографії і оркестровими тембрами дерев'яних духових і ударних інструментів, а також через жанр. Важливим є використання в мелодичній лінії великої кількості допоміжних звуків, що асоціюється з індійською манерою співу.

В опері «Бронзовий кінь» Д. Обер спробував зробити *китайську* стилізацію, створивши музично-звукову картину «Дзвоники пагоди», де хор використовується як засіб виразності. Тонка стилізація присутня в сольних номерах (засобами її створення є ангіметонні інтонації, бурдонний бас, тембр трикутника)

Умовно турецьку лінію представила опера «Гайде, або Таємниця», в якій композитор залишився в рамках своїх попередніх досягнень щодо відображення Сходу.

5. Середина XIX століття відзначена як початок нової хвилі зацікавленістю сходом і народженням музичного орієнталізму в творчості Ф. Давида. Важливими факторами у розвитку засобів виразності щодо втілення східних образів стали, по-перше, подорожі композиторів у східні країни, по-друге, проведення Всесвітніх виставок, на яких були представлені промислові і культурні досягнення різних країн, в тому числі східних.

Ф. Давид став першим з композиторів, якому вдалося реалістично відтворити в своїх творах музичні традиції арабського сходу завдяки тривалому перебуванню в Туреччині та Єгипті і можливості спостерігати і вивчати місцеві традиції. В опері «Лалла-Рук» композитор показує середньоазійський схід (Самарканд) та індійський (Кашмір), використовуючи темброву характеристику персонажів (дерев'яні духові – флейти, гобої), дрібну мелізматику в швидких пасажах, що асоціюється з індійською манерою співу, хроматизми і звеличені секунди у мелодичній лінії, тембри баскського тамбурина і трикутника. За традицією, важливу функцію у відтворенні східних картин відіграють танцювальні сцени.

6. В опері «Шукачі перлин» Ж. Бізе продовжено індійську лінію. Для відтворення культурних і музичних традицій Індії композитор застосовує жанри ритуального танцю і молитви, які посідають важливе місце в житті індусів. Щоб додати музиці національного колориту, Ж. Бізе використовує східний інструментарій або імітацію його звучання, ладогармонічні і мелодичні прийоми (витримана чиста квінта як імітація гри на вині, мелодичний мажор, унісонне проведення тем, тонка мелізматика в дрібних вокальних і інструментальних пасажах, вишуканість мелодичних ліній). В опері «Джаміле», яка продовжує арабську лінію, композитор до вказаних вище засобів зображення сходу додає метод жанрової характеристики головної героїні (в якості сольного номера уведено *газелу* – арабський поетичний

жанр), прийоми наскрізного розвитку тем і варіювання (принципи арабського макаму).

7. Значний вклад в розвиток орієнталізму в європейській музиці (не тільки в жанрі опери) зробив К. Сен-Санс, який напрацьовував досвід зображення Сходу, як і Ф. Давид, в різних жанрах. Яскраво відтворено японську культуру в опері «Жовта принцеса», яка започаткувала японську лінію в музичному мистецтві Європи. Японський стиль створено за допомогою ладової системи, використання принципу орнаментування вокальних партій, національних тембрових барв (дзвіночки, гонг). Творчою знахідкою стало уведення в оперу японського тексту.

В опері «Самсон і Даліла» показано біблійський схід. Найяскравішими щодо східного характеру музики є балетно-танцювальні сцени. Особливо виділяється «Вакханалія» з третього акту: зерно теми, його подальший розвиток відтворює традицію арабського макаму. Важливим для створення східного колориту є використання композитором східних ладів, методів розвитку музичного матеріалу, тембрових барв. К. Сен-Санс значно розширив оркестровий склад, додавши англійський ріжок, контрфагот, корнет-а-пістон, офіклеїд, а до ударної групи – гlockenspiel, кротали, кастаньєти, там-там, які у попередньо розглянутих операх інших композиторів не використовувалися. Це дозволило урізноманітнити темброве забарвлення музики. Оперу відрізняє від інших розглянутих вище прикладів те, що композитор відображує біблійський схід у двох *контрастних іпостасях*: як спокусливий і в той же час підступний і звабливий світ, з одного боку, з іншого – як втілення людської мудрості.

У своїх творах композитор проявив себе майстром аранжування і розвитку аутентичних східних мелодій, які він запозичив у якості тематичного матеріалу.

8. У розвитку в європейській музиці індійської культурної традиції свою роль відіграли також опери «Король Лахорський» Ж. Массне і «Лакме» Л. Деліба. В першій з них композитор, Ж. Массне, використав вже відомі

засоби музичної характеристики персонажів індійського епосу і створення національного колориту: типовий для сходу монодійний спів, східні лади, витриманий на тоніці бас, виділення ритму як одного з головних складових індійської музики, візерункове плетіння мелодій, дрібна орнаментация пасажів, темброва драматургія. В опері «Лакме» автор передає національний колорит, імітуючи також індійську манеру виконання (з використанням мікрохроматики, або шруті). Живописними є створені композитором пасторальні картини.

9. Важливими для створення більш повної картини східного світу залишаються літературна драматургія (сюжетні колізії, в яких розкриваються загальнокультурні, релігійні і традиції побуту тієї чи іншої країни), а також сценографічні, або візуальні засоби. Разом з музикою у своїй триєдності вони утворюють систему засобів відтворення картин сходу.

ВИСНОВКИ

1. Тривалий процес інтеграції східних мистецьких традицій в європейську музику був хвилеподібним, що визначалося соціокультурними умовами, іноді політичними подіями. Різна інтенсивність зацікавленості східною тематикою з боку композиторів і стильові параметри творів обумовили визначення меж періодів:

I період – остання третина XVII століття (твори Ж.-Б. Люлі, Г. Перселла, А. Кампра);

II період – XVIII століття. Перший етап – перша і друга третини XVIII століття (творчість Г. Генделя, Й. Хассе, Ж.-Ф. Рамо, Х. В. Глюка).

Другий етап – остання третина століття (творчість В. Моцарта).

III період – XIX століття. Перший етап – перша половина XIX століття (творчість К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Дж. Россіні, В. Белліні, Д. Обера).

Другий етап – від 50-х до 90-х років століття (творчість Ф. Давида, Ш. Гуно, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Л. Деліба);

IV період – кінець XIX – перша чверть XX століття. Цей період позначений кризою в європейському суспільстві і як наслідок новим сприйняттям і розумінням східної культури, заглибленим вивченням її філософських вчень. Увага композиторів концентрується на Індії, Китаї, Японії. Відмінною рисою стає намагання композиторів передати не ідеалізоване і зовнішнє яскраве уявлення про східне життя або пейзажні замальовки, як це було раніше, а відтворити дух національних традицій через розуміння філософії буття. У поширенні східної культурної традиції в європейській музиці відзначено роль М. Равеля, А. Русселя, Дж. Пучіні, а також Г. Малера і А. Веберна.

V період – з середини XX століття. Відзначено новий, філософський підхід у розумінні культурних і мистецьких традицій Сходу, що призвело до медитативності як властивості музичного мислення, виникнення алеаторики як творчого методу, використанню мікрохроматики тощо (творчість О. Мессіана, П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно, А. Пярта, американця Дж. Кейджа).

2. Для розвитку музичного мистецтва Сходу, а у XIX і XX століттях і європейської музики, важливе значення мали філософські концепції і священні писання (буддизм, даосизм, книга І-цзин – в китайському мистецтві; ведизм, індуїзм, буддизм, Веди, «Махабхарата» – в Індії; іслам, Коран – мусульманський регіон).

Головними національними відмінностями традиційної музики є: в *китайській музиці* – пентатонічні лади, а також опора на систему люй-люй, переважне одноголосся, гетерофонія; в *індійській музиці* – опора на систему раг, гептатонічність (семиступеневі лади з полутонами, але без використання їх послідовності в мелодії), система шруті (розділення октави на 22 нерівних інтервали), монодійність, важливість ритмічного супроводу;

Музичні традиції *мусульманського Сходу* протягом тривалого часу знаходилися у процесі взаємодії з іншими культурами. Для близькосхідної музики характерні: монодійність з використанням інтонації звеличеної секунди, імпровізаційність, орнаментальність мелодії та її складний ритмічний візерунок, мікрохроматика у $\frac{1}{4}$ тона, яка, на відміну від індійської, виконує тільки функцію орнаментальної мелізматика, бурдонний супровід. Ладова система, на кшталт індійської системи раг, спирається на складну систему макам. Своєрідною є мечетна музика.

Особливостями *інструментарію* східних країн є: численна ударна група (різновиди барабанів, тарілки, каратали, трикутники, дзвони і дзвіночки), дерев'яні духові (зурна, флейта), струнні (цин, саз, ситар, віна), смичкові (кеманча).

Окрім перкусії серед інструментів найбільш популярними є цин та його різновиди – в Китаї; вина, ситар, флейта – в Індії; зурна, уд, бузук, саз, бунчук – в арабській та турецькій музиці.

3. В оперне мистецтво східна традиція потрапила в 1670 році – це була комедія-балет Ж.-Б. Люллі і Мольєра «Міщанин-шляхтич» (за жанровими ознаками її можна віднести скоріше до французької комічної опери, якщо не враховувати фінальний дивертисмент). В історію вона увійшла завдяки

«турецькій сцені». Так почався *перший період* інтеграції Сходу у європейський музично-театральний простір, який охоплює останню третину XVII століття. Сцена має гротесковий характер, що обумовлено сюжетом, але Люллі відобразив дві найголовніші риси культури османців – це *молитва* із попереднім закликком *муедзина* і *яничарський марш* з використанням відповідних інструментів. Починаючи з «Міщанина» «яничарська музика» стала «візитною картою» турецького сходу.

Наприкінці століття в 1692 році в Лондоні відбулася прем'єра «Королеви фей» Г. Перселла. У розгорнутій фінальній сцені співають, а потім танцюють чакону китаєць і китаянка. Завдяки розкішним, у зробленим китайському стилі декораціям і бутафорії, Китай було показано як казкову країну, сповнену гармонії і краси. Саме таким будуть сприймати Китай протягом тривалого часу. Фінальна сцена стала початком нового, китайського вектору творчих спрямувань композиторів.

Перший період виявився коротким – його кінець визначило завершення життя двох великих митців – Ж.-Б. Люллі і Г. Перселла. На цьому етапі основними засобом втілення східних образів було *оформлення сцени і костюми*. Музична мова відповідала барочній стилістиці. Виключенням став «яничарський марш» завдяки тембровому рішення.

4. Другий період охоплює XVIII століття і має на два етапи. *Перший етап: перша – друга третина століття, другий – остання третина століття.*

Перший етап характеризується тим, що замість античних богів на сцену виходять *історичні особи* – полководці, царі. В опері розвиваються *індійський* і *перський* вектори. Важливу роль відіграв П. Метастазіо, який поставляв якісну продукцію у вигляді оперного лібрето. Як наслідок, було створено безліч опер під назвами «Александр», «Александр в Індії», а також «Сирой, цар Перський». Порівняльний аналіз опер Г. Ф. Генделя «Александр» (1726), «Сирой, цар перський» (1728) і опери Й. Хассе «Сирой, цар Перський» показав, що на цьому етапі композитори залишаються в межах стилю бароко.

Основними засобами втілення східного елементу залишилися *лібрето як сюжетна канва і зовнішнє оформлення спектаклів*.

На цьому етапі розвивається також *казково-фантастична* тематика, яку викликало захоплення екзотикою, зокрема Китаєм, Індією, Туреччиною, Перу. У підтримці цього вектору свою роль відіграв Ж.-Ф. Рамо (опера-балет «Галантні Індії», 1735). Важливо, що султана Османа в опері показано як доброзичливого. Далі така *ідеалізована трактовка персонажу стане традиційною* і протримається до середини XIX століття.

В опері-балеті «Паладини» (1760) Ж.-Ф. Рамо показано казкову китайську сцену: палац в китайському стилі і феї, далі – епізод «Пагоди», в якому композитор використовує вже знайомий засіб виразності – *тембри трикутника, дзвіночків і кастаньєтів, що створює ефект казковості*.

К. Глюк сказав своє вагоме слово оперою «Китаянки» (1754). В опері є точки дотику драматургії зі східними філософськими настановами, але в стильовому відношенні композитор залишається в європейському полі, що виправдано логікою сюжету: китаянки по черзі відтворюють три європейських жанри – трагедію, пастораль і комедію. Але в увертюрі композитор зробив стилізацію, застосувавши ударну групу інструментів (дзвіночки, трикутник).

5. *Другий етап* відзначено діяльністю В. Моцарта. В мистецтві відбувався процес оновлення: класицизм увійшов у зрілу пору, опера зазнала реформ. Австрія захоплювалася турецькою культурою. На цьому тлі В. Моцарт у 1782 пише «Викрадення з сералю». *Новим стає відношення композитора до персонажів*: попри їх типовість всі вони мають психологічні якості. Під впливом нових поглядів епохи Просвітництва Моцарт *відходить від прийнятого висміювання турків*. Замість цього він підкреслив в них моральні якості. Для музичних характеристик композитор застосував темброву драматургію (інструментальний арсенал «яничарського» оркестру супроводжує турецьких персонажів), характерні для близькосхідної традиційної музики принципи музичного розвитку.

6. Третій період охоплює XIX століття. *Перша половина століття – перший етап, друга половина століття – другий етап.* Під впливом соціально-політичних зрушень розвивається романтизм, для якого характерним є підвищений інтерес до історії, народного мистецтва, прагнення до реалістичного відтворення дійсності, в той же час – захоплення казковим світом, світом фантастичного. На цьому фоні інтенсивно розвивається східна тематика по різних векторам: турецько-арабський, китайський, індійський, у другій половині століття започатковано японський вектор. Важливу роль в процесі інтеграції східних традицій в європейську музику зіграв К. М. Вебер («Абу Гассан», «Оберон»), застосувавши не тільки «східні» тембри (тамбурин, трикутник, барабан) а й варіативний метод розвитку тематичного матеріалу, що є типовим для макаму. Вебер також використав народну мелодію.

Дж. Россіні у своїх операх «Італійка в Алжирі» і «Турок в Італії» в більшою мірою залишається в межах власного блискучого стилю.

Яскравим представником східного вектору в опері був Д. Обер. В Опері «Бог і баядера» (1830) він спробував відтворити індійський світ через образну систему і музичну характеристику. Важливим стали спроби імітації індійського співу за допомогою додаткових звуків, що обволікають основні. Але яскравість власного стилю переважає. Важлива роль відводиться ритуальному танцю як засобу створення образу релігійної Індії.

В опері «Бронзовий кінь» (1835) Д. Обер повертає на сцену казковий Китай. Для створення звукової картини «Дзвоники пагоди» він використав тембри голосів жіночого хору, додавши оркестрові інструменти. Тонка стилізація створена в куплетах Пеки (ангіметонні інтонації, бурдонний бас, які характерні для народних пісень). Першочергову роль у створення національного колориту відігравали декорації і костюми.

7. Другий період. З середини XIX століття починається нова потужна хвиля уваги до Сходу, який під впливом соціально-політичних і культурних зрушень починає сприйматися більш глибоко. Твори композиторів, які звертаються в цей період до східних сюжетів відрізняються більшою

глибиною створених образів. В стильовому відношенні було здійснено прорив – композитори знайшли засоби виразності для яскравої стилізації. Видатну роль в цьому зіграли Ф. Давид, якого вважають засновником музичного орієнталізму, і К. Сен-Санс, які мали досвід мандрівників по країнах Близького Сходу і спостерігали традиції, слухали національну музику. «Лалла-Рук» (1862) Ф. Давида і «Самсон і Даліла» (1866–1877) К. Сен-Санса стали взірцем східної стилізації для багатьох композиторів. Удосконалення тембрової драматургії, розширення оркестрового складу, введення національних інструментів, відмова від «квадратності» у викладі музичних тем, застосування мажорних принципів побудови і розвитку мелодій, перемінність ладових устоїв, ускладнення і урізноманітнення ритмічних малюнків, застосування прийому «ритмополіфонії» (найтипніше для музики Сходу) імітація манери співу – все це стало великим творчим досягненням композиторів.

Ще однією заслугою К. Сен-Санса стало відкриття в світі опери японської теми оперою «Жовта принцеса». Побудова тем на пентатоніці зробило музику по-справжньому східною. Цікавою знахідкою стало введення в партитуру транслітерованого тексту японською мовою.

Певним вкладом в розвиток східної тематики стала «Цариця Савська» (1862) Ш. Гуно. Композитор вже відомими засобами написав музичні картини Сходу, але його пріоритетом було створення психологічних портретів, і в цьому композитор спирався на відпрацьовані методи ліричної опери., засновником якої він був.

Важливу роль у розвитку тембрових засобів виразності зіграв Ж. Бізе – майстер оркестровки, який оркестровими фарбами розкрив в «Шукачах перлин» національний дух Індії, відтворив її контрасти, передав характер ритуального танцю в картині жертвоприношення. В партії Лейли композитор створив імітацію індійського вокального стилю. В опері «Джаміле» новим стало введення в партію Джаміле газелли – арабського поетичного жанру, який має свої особливості.

Індійську лінію продовжили Ж. Массне («Король Лахорський») і Л. Деліб («Лакме»). Для композиторів стало важливим передати національний колорит за допомогою ладового забарвлення, гармонії, тембрів, вибагливого візерунку мелодії, орнаментування дрібних пасажів, що викликає асоціацію індійською манерою співу.

Створивши музичними засобами виразності глибокі драматичні образи з національним забарвленням, відтворивши на сцені ритуальні дійства, композитори постромантичної епохи закріпили новий образ Сходу, далекий від казковості і поверхневого сприйняття як це було на початкових етапах.

8. До початку XX століття сформувалася триєдина система художнього втілення образу Сходу. Поступово змінилося ставлення до вибору сюжетів і якості лібрето. У другій половині XIX століття композитори звернули увагу на філософсько-етичні моменти в розвитку сюжетних ліній. На зміну легковажним, розважальним сюжетам і персонажам минулого почали приходити сюжети драматичні. Східні персонажі стали отримувати більш глибоку, психологічну характеристику. В ряді випадків розкривалися протилежні риси в характері героя, що відповідало естетиці романтиків, зокрема Ф. Ліста (проблема присутності в людині двох протилежних світів). Це було дотичним філософській концепції даосизму, яку відображено у відомій монаді.

Сценографія як і раніше залишалась важливою складовою. Завдяки розвинутій машинерії, мистецтву бутафорії, живописним декораціям на сцені стало можливим відтворити будь які сюжети і картини.

Музична східна лексика набула динамічного розвитку тільки в епоху романтизму коли митці стали більш вільними від норм академічного мистецтва. Більше того, східні сюжети давали композиторам повну свободу для пошуку нових засобів виразності і різних експериментів з жанрами, формами методами розвитку і розробки тематичного матеріалу. Таким чином опери зі східною тематикою стали в певному сенсі творчою лабораторією.

Інструментарій «яничарського» оркестру розширився додаванням інших інструментів, в тому числі національних. Почала використовуватися імітація гри на східних інструментах, що утворило асоціативні зв'язки між інструментом і конкретним образом в сюжетному контексті.

Поступово вводилися ладогармонічні засоби – «пусті» квінти, витриманий бас (бурдон), елементи східних ладів. Завдяки можливості відвідувати східні країни і знайомитися з музичними традиціями, композитори стали використовувати принципи створення тематичного зерна і подальшого його розгортання. Важливу роль почав відігравати ритм. В деяких партитурах XIX століття («Самон і Даліла») можна спостерігати ритмополіфонію. Складним завданням стала імітація східної манери співу, де використовується мікрохроматика. Композитори імітували цю особливість використанням допоміжних хроматичних звуків у швидких пасажах. Не забули композитори і про метод цитування.

Важливу роль у створенні орієнтальних образів відігравав хореографічний компонент «східних» опер. Він одразу виступав як жанровий засіб відтворення східної картини. Якщо у Перселла китайці танцювали чакону, то у Сен-Санса перед Далілою виконується танець спокуси, а у Бізе в «Шукачах перлин» – ритуальний танець.

У другій половині XIX століття драма, сценографія разом з балетом і музичні засоби виразності утворили єдину міцну систему втілення східної тематики в оперний жанр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко М. Музичні витоки східних культур на прикладі японського театру [Електронний ресурс]. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 17–20. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2257>
2. Антошко М. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 4. С. 104–107.
3. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 312 с.
4. Батовська О., Шаповалова Т. Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» І. Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу. *Українське музикознавство : наук.- метод. зб.* Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. Т. 47. С. 101–111.
5. Бірюкова Л. А. Сучасні тенденції становлення китайського оперного мистецтва / Л. А. Бірюкова, О. Ф. Руденко, Т. А. Ігнатовська. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал*. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2023. № 1. С. 5–8.
6. Боюй Д. Опера «Схід Сонця» Зінь Сяна: китайська «Травіата». *Культура України : журнал*. Харків : Редакційно–видавничий відділ ХДАК, 2023. № 80. С. 126–134.
7. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
8. Ван Яньсуй. Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 3. С. 26–32.
9. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 1. С. 19–27.

10. Ван Яньсуй. Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2024.

11. Ван Яньсуй. Становлення звукообразу пасторалі в західноєвропейській музиці: від античності до рококо. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 1. С. 94–100.

12. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства, спец. 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.

13. Віноградова Н. А. Мистецтво Китаю. Харків : Образотворче мистецтво, 1998. 250 с.

14. Горобець Р. «Джентльмени» з містечка Тітіпу, або оперета В. Гілберта та А. Саллівана «Мікадо» [Електронний ресурс]. *Київське музикознавство*. Вип. 4. Київ, 2012. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/043/19.pdf>

15. Горобець Р. Ю. «Жовта принцеса» Каміля Сен-Санса – перша опера на японський сюжет (до 140-річчя прем'єри). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : науковий журнал. 2013. № 1. С. 57–65.

16. Горський В. С., Кушаков Ю. В. Історія філософії і культура. Київ : Наукова думка, 1991. 247 с.

17. Горюхіна Н. О., Котляревський І. А. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. (Музикознавство з ХХ у ХХІ століття). С. 16–30.

18. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 20 с.

19. Даньшина В. Французька опера бароко у музичному театрі початку ХХІ століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люлі та Ж. Ф. Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2007. Вип. 68. С. 190–200.
20. Дева Б. Чайтанья. Індійська музика /пер. з англ. Е.М. Гороховик. 1980. 149 с.
21. Демещенко В. В. «Схід» – «Захід»: взаємодія театральних культур. *Культурологічна думка*. 2019. № 15. С. 90–96.
22. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традицій. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. № 1. С. 26–29.
23. Дін Б. Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 68. т. 1. С. 71–77.
24. Дрига І. М. Чужина та вигнання в румелійських та урумських турецьких піснях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Східні мови та літератури. 2009. Вип. 15. С. 34–37.
25. Дхаммапада / Пер. з палі, коментарі В. Топорова. Рига : УГУНС, 1991. 56 с.
26. Ерман В. Г. Нарис історії ведійської літератури. Київ : Софія, 1980. 229 с.
27. Жаркова В. Б. Французький музичний театр ХVІІ століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харк.нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2016. С.6–21.
28. Зиновієва Ю. Переклади “Книги Перемін” в Європі (ХVІІІ — ХХІ ст.): огляд динаміки. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : Зб. ст. Київ, 2005. С. 11–16.

29. Іваницька Я. «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні та японська культура. *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003. С. 69–72.
30. Іваницька Я. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
31. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа 17 – 19 ст. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
32. Каблова, Т. Б. Гендерні складові китайського вокально-сценічного мистецтва / Т. Б. Каблова, В. М. Тетеря, Г. В. Цап. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. № 43. С. 117–122.
33. Казначеева Т. Драматургічні функції танцю в західноєвропейській опері (від Я. Пері до Х. В. Глюка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2017. № 3. С. 98–102.
34. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
35. Кіктенко В. О. Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок ХХІ століття). Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 484 с.
36. Кіктенко В. О. Нарис з історії українського китаєзнавства. XVIII — перша половина ХХ ст.: дослідження, матеріали, документи. Київ, 2002. 194 с.
37. Кіктенко В. О. Аналіз нідемовського визначення даоської концепції дао. *Мультиверсум. Філософський альманах* : Зб. наук. праць. Вип. 42. Київ : Український центр духовної культури, 2004. С. 48–60.
38. Кіктенко В. О. Джозеф Нідем про основні філософські школи традиційного Китаю. *Мультиверсум. Філософський альманах*: Зб. наук. праць. Вип. 39. Київ : Український центр духовної культури, 2004. С. 35–46.
39. Кіктенко В. О. Джозеф Нідем про філософію раннього конфуціанства. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2004. № 615. С. 54–60.

40. Кіктенко В. О. Україна–Китай: історичні та кроскультурні контакти. *Україна–Китай: діалог та взаємозбагачення культур*: Зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : ДАКККІМ, 2008. С. 9–22.
41. Козаренко О. В. Національна інтонаційність у композиторській творчості. *Народна творчість та етнографія*. № 3. 1993. С. 13–18.
42. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.
43. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
44. Конфуцій. Бесіди і судження. Київ : Вид-во «Арій», 2022. 224 с.
45. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.
46. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 29 (Музична освіта в Україні : теорія і практика). С. 181–189.
47. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). С. 44–51.
48. Лао Цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу. Київ : Видавництво «Арій», 2022. 96 с.
49. Лі Мін. Китайські образи у європейській музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених* (Харків, 20–21 квітня 2017 р.). Харків: ХДАК, 2017. С. 121–122.

50. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківська держ. академія культури. Харків, 2019. 250 с.

51. Лі Мін. Особливості відображення стилю шинуазрі в опері І. Стравінського «Соловей». *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 371–372.

52. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро». *Мистецька освіта і культура України XXI століття : євроінтеграційний вектор* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.). Київ : НАККиМ, 2016. С. 248–250.

53. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.

54. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 128–129.

55. Лі Мін. Стиль шинуазрі в контексті розвитку орієнталізму у європейському оперному мистецтві XVIII століття (на прикладі опери «Китаянки». *Мистецтвознавчі записки*. Том 33. Київ, 2018. С. 488–495.

56. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2023. № 3. С. 276–281.

57. Лі Хуасінь. Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI ст. : дис. ... доктора

філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2024.

58. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюн. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2023. Вип. 43. С. 175–180.

59. Лі Цян. Роль італійського репертуару в розвитку сучасного оперного виконавства в Китаї. *Українська музика* : науковий журнал. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. № 3/4 (46/47). С. 32–39.

60. Лі Чжи. Синтез музики і танцю в мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття: виконавський аспект : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2023.

61. Лігус О., Лігус В. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 4. С. 140–144.

62. Лінь Юлін. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 1 (4). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 65–69. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

63. Лінь Юлін. Система засобів втілення орієнтальності у європейській опері ХVІІІ століття (на прикладі опери «Китаянки» К. В. Глюка). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. стат. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 285–299. DOI <https://doi.org/10.33287/222421>

64. Лінь Юлін. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 2 (05). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 54 –58. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.11>

65. Ліцзюань Лян. Оперні арії з опер Джакомо Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан. *Актуальні питання гуманітарних наук*:

міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 70. т. 1. С. 172–178.

66. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

67. Лю Кетін. Стильові принципи китайського мистецтва XX століття й музика Тайваню. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. № 36. С. 181–186.

68. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48. Том 1. С. 125–131.

69. Лю Ліхує. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 21 (2). 209–220.

70. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу. *Музичне мистецтво і культура*. 2004. Вип. 5. С. 187–194.

71. Лю Цзюньї. Китайська фортепіанна музика у процесах глобалізації та глокалізації стилю : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2025.

72. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

73. Лянь Юнь. Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. Вип. 21. С. 156–165.

74. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці : монографія. Київ : Музична Україна, 1991. 270 с.

75. Ма Юйцзяо. Китайська легенда про принцесу Турандот в європейській опері XVIII століття. [Електронний ресурс]. *Україна. Європа*.

Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : зб. статей і матеріалів наук. конференцій : матеріали шостої Міжнародної науково-практичної конференції, (3–4 листопада 2022 року). Київ, 2022. С. 232–236.
URL: <https://journals.uran.ua/ukraine-europe-world/issue/view/17273>

76. Мізітова А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччіні: два прочитання казки К. Гоцці. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. IX. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упорядк. О. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. С. 300-318.

77. Мольєр. Міщанин-шляхтич / пер. І. Стешенко. Київ : Знання, 2017. 271 с.

78. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). С. 3–10.

79. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво, Київська держ. консерваторія. Київ, 1994. 25 с.

80. На В. Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур. [Електронний ресурс]. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. № 1 (29). С. 74–85. URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/473/856>

81. Озджанли-Мірзайєв Б. Твори турецьких композиторів для етнічних інструментів у супроводі оркестру: діалог Сходу та Заходу. *Українське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 44. С. 56–57.

82. Палєєва А. Зародження театрального мистецтва в Китаї. *Травневі студії 2023: історія та міжнародні відносини в інформаційному протистоянні* : зб. матеріалів V міжнар. наук. конференції студентів і молодих вчених, 4 травня 2023 р. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2023. Вип. 8. С. 258–260.

83. Пан Фень. Вплив західних музичних ідей на світогляд китайських музикантів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 53. Т. 2. 2022. С. 64–71.
84. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*. Київ, Вип. 35. С. 300–303.
85. Рішмаві О. Принцип ладової системи східної музики. *Полілінгвільність та транскультурні практики* : науковий журнал. 2009. № 3. С. 123–126.
86. Сакало О. "Мадам Батерфлай" Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-сміслові акценти. *Українське музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 40. С. 4–24.
87. Самойленко О. Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу : Монографія. Одеса : Астропринт, 2002. 244 с.
88. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 38–45.
89. Світ І. Українсько-японські взаємини: 1903–1945: історичний огляд і спостереження. Нью-Йорк, 1972. 371 с.
90. Суда Є. Л. Західні впливи в музичному мистецтві Японії періоду Мейдзі (1868–1912) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 20 с.
91. Ту Дунь. До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Проблеми музичного мистецтва: спадщина та сучасність* : збірник статей. 2008. Вип. 76. С. 214–220.
92. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2011. 544 с.
93. У Цзін-Юй. Цитати з китайської народної музики в опері Дж. Пуччіні «Турандот». *Актуальні проблеми вищої музичної освіти*. 2013. № 4 (30). С. 3–8.

94. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 09.00.05. Київ, 1999. 16 с.
95. Устименко-Косоріч О. Стильова парадигма в музичній культурі Сходу та Заходу засобами інтонування. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 80–84.
96. Цзен Тао. Еволюція засад образно-стильової взаємодії на векторі «Схід-Захід» у різних жанрах музичного мистецтва Європи XVII – XX століть. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 3. Тернопіль, 2014. С. 121–127.
97. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти феномен : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.
98. Цзен Тао. Особливості втілення образів Китаю у музичному мистецтві європейських композиторів. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Вип. 29. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 148–155.
99. Цю Діфань. Трансформація жіночих архетипів в китайській традиційній національній опері XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. № 43. С. 200–205.
100. Цян Лі. Італійська оперна антреприза в Китаї кінця XVIII – початку XX століть. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 66. Т. 3. С. 80–85.

101. Чень Шан. Образ Чіо-Чіо-Сан в опері Джакомо Пуччіні «Пані баттерфляй». *Мистецтвознавчі записки*. 33. Київ, 2018. С. 482–487.
102. Черкашина М. Історична опера епохи романтизму. Київ : Музична Україна, 1986. 150 с.
103. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис НМАУ ім. П.І.Чайковського*. 2009.
104. Чжан Цзунжуй «Модель–опера» ХХ століття в китайській музичній культурі. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. № 43. С. 206–210.
105. Чжан Цзунжуй. Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі Пекінської опери : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2023.
106. Чжан Цзунжуй. Сценічне мистецтво Китаю у діалозі культур на прикладі опери Тань Дуня «Перший імператор». *АРТ–платформа* : науковий журнал. Київ : Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, 2023. Том. 7. № 1. С. 84–98.
107. Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століть : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2023.
108. Чжоу Т. «Країна усмішок»: китайський сюжет на оперетковій сцені. [Електронний ресурс]. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 3 (109). С. 17–21. URL: <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/206>
109. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
110. Шуцький Ю.К. Китайська класична «Книга змін». [Електронний ресурс] URL: <https://psylib.org.ua/books/shchu01/index.htm>

111. Ян Фуйнь. Жанр неаполітанської пісні XVI-XIX століть (теоретичний аналіз) : дис. ... доктора філософії. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2023.
112. Aalst J. van. Chinese Music. Shanghai : Inspectorate General of Customs, 1884. 108 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924067290001/page/n79/mode/2up>
113. Abert H. W. A. Mozart. New Haven : Yale University Press, 2006. 1515 p.
114. Alessandro : dramma per musica in due atti, con balli analoghi. [Text]. S. Pietroburgo : Nella Stamperia imperiale, 1799. 22 p. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-16098/?sp=2&r=-0.13,0.141,0.871,0.406,0>
115. Alessandro in Sidone : tragicommedia per musica. [Text]. 1721. 54 p. URL : <https://www.loc.gov/item/2010665663/>
116. Alessandro nell' Indie : dramma per musica. [Text]. Venezia : Appresso Modesto Fenzo, 1792. 38 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010663222/>
117. Alessandro nell'Indie : dramma per musica. [Text]. Venezia : Per Francesco Valvasense, 1763. 28 p. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-18141/?sp=2&r=-0.569,-0.124,2.138,0.996,0>
118. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston : Northeastern University Press, 1998. 370 p.
119. Berlioz H. Les soirees de l'orchestre. Vingt-et-unieme soiree. URL: <http://www.hberlioz.com/Writings/SO21.htm>
120. Berlioz. H. Feuilleton: Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Ménestrel*, 25 mai 1862, pp. 203–205.
121. Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800. Volume 2. University Press, 1973.

122. Budden J. Puccini. His Life and Works. New York : Oxford University Press, 2002. 527 p.
123. Budden J. The Operas of Verdi. From Oberto to Rigoletto. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1973. 524 p.
124. Budden J. The Operas of Verdi. From Don Carlos to Falstaff. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 1984. 546 p.
125. Budden J. The Operas of Verdi. From Il Trovatore to La Forza del destino. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 1978. 532 p.
126. Cahusac L. La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse. T. 3. URL: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/cahusac_danse-ancienne-et-moderne
127. Carner M. The Exotic Element in Puccini. *The Musical Quarterly*, XXII. 1936. P. 45–67.
128. Chinese and Japanese music-dramas / ed. by J. I. Crump. Center for Chinese Studies ; University of Michigan, 1975. 255 p.
129. Cicognini H. A. Glamori Alessandro Magno, e di Rossane. [Text]. Venetia : Per Gio Pietro Pinelli, 1651. 61p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010666462/>
130. Claudel Paul. Sous le signe du dragon. Paris, 1948. 241p. URL: <https://archive.org/details/souslesignedudra0000clau/page/n9/mode/2up>
131. Clement F., Larousse P. Dictionnaire lyrique ou histoire des operas. Paris : imprimerie Pierre Larousse, 1869. 765 p.
132. Confuzius Sinarum philosophus, seu scientia Sinensis latine exposita. Parisiis : Apud Danielelem Horthemels, 1687. 110 p. URL: <https://archive.org/details/confuciussinarum00conf/page/n3/mode/2up>
133. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilizatio. London, New York : Oxford U.P., 1967. 135p. <https://archive.org/details/chinesechameleon0000raym/page/n9/mode/2up>
134. Dawson R.S. Confucius. Oxford University Press, 1981. 95 c.

135. Dittersdorf K., von. Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert. Leipzig, 1940. 160 p.

136. Domenico Cimarosa. *Gran Enciclopèdia Catalana* URL: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/domenico-cimarosa>

137. Domenico Cimarosa // URL: <https://www.britannica.com/biography/Domenico-Cimarosa>

138. Eliade M. A History of Religious Ideas. Vol. 2: Religious Studies. From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

139. Eliade M. A History of Religious Ideas. Vol. 3: From Muhammad to the Age of Reforms. Chicago: University of Chicago Press, 1988. 360 p. URL: https://archive.org/details/a-history-of-religious-ideas/Mircea%20Eliade%2C%20Alf%20Hiltebeitel%20and%20Diane%20Apostolos-Cappadona%20%28translators%29%20-%20A%20History%20of%20Religious%20Ideas_%20From%20Muhammad%20to%20the%20Age%20of%20Reforms.%203-The%20University%20of%20Chicago%20Press%20%281988%29/page/133/mode/2up

140. Eliade M. A History of Religious Ideas. Vol. 1: From the Stone Age to the Eleusian Mysteries. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

141. Galliano L. Yogaku. Japanese music in the twentieth century. London : The Scarecrow Press, 2002. 357 p.

142. Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Vol. 1. Leipzig : Edition Hetzel, 1858. P. 162–165.

143. Goethe J. W. Über indische und chinesische Poesie. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Indische+Dichtungen>

144. Grout D. J., Williams H. W. The Operas of Gluck. *A Short History of Opera*. New York : Columbia University Press, 2003. P. 253–271.

145. Harich-Schneider E. A history of Japanese music. London : Oxford University Press, 1973. 720 p. URL:
<http://www.gutenberg.org/files/16459/16459-h/16459-h.htm#v>
146. Huebner S. French Opera at the Fin de Siècle. Oxford University Press, 1999. 544 p. URL:
https://books.google.com.ua/books?id=KSQGGZOTQKmwC&pg=PA169&dq=%22Ernest+Reyer+as+Berliozian%22&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Ernest%20Reyer%20as%20Berliozian%22&f=false
147. Huebner S. The Operas of Charles Gounod. Clarendon, 1990. 314 p.
148. Isaieva N. Nterpretation of a confucian woman image in the dramas of enlightenment thinkers in europe. *The World of the Orient*, 2022, № 2. P. 61–71.
149. Johann Adolf Hasse. URL:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann_Adolf_Hasse
150. Karolui O. Traditional African and Oriental music. London : Penguin books, 1998. 277 c.
151. Kaufmann W. Musical notations of the Orient: Notational systems of Continental, East, South, and Central Asia. Indiana University Press, 1972.
152. Kishibe S. The traditional music of Japan. Tokyo : Ko-kusai Bunka Shinkokai, 1969. 315 p.
153. Lodez J. Hasse et l'opera seria au XVIIIe siècle (1) : Biographie de Johann Adolf Hasse. URL: <http://contre-debat.blogspot.com/2011/12/hasse-et-lopera-seria-au-xviiiie-siecle.html>
154. Malm W. P. Traditional Japanese music and musical instruments. Tokyo ; New York ; London : Kodansha International, 2000. 354 p.
155. Manuel P. Thumri in Historical and Stylistic Perspectives. New Delhi : Motilal Banarsidass, 1989. 237 p.
156. Manzano R. F., Santiago Simón E. de. Música y poesía del sur de Al-Andalus: Granada–Sevilla. Lunwerg, 1995. 187 p.

157. Metastasio P. Alessandro nell'Indie : dramma serio per musica. [Text]. Lisbona : Nella stamperia di Simone Taddeo ferreira, 1800. 77 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010662642/>
158. Metastasio P. Alessandro nell'Indie, dramma per musica, 3 Akte. (Karneval 1736 Venedig; vergleiche auch Cleofide 1731 Dresden) URL : <https://operone.de/komponist/johann-adolf-hasse/>
159. Metastasio P. Alessandro nell'Indie: drama per musica. [Text]. Roma : Per il Zempel, 1830. 47 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010665452/>
160. Metastasio, P. Alessandro nell'Indie : dramma per musica. [Text]. Firenze : Nella Stamperia Albizziniana da S.M. in Campo per Pietro Fantosini e figlio, 1802. 28 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010661534/>
161. Moore Ch. A. The Chinese Mind: Essentials of Chinese Philosophy and Culture. University of Hawaii Press, 1967.
162. Nieuhof J. Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China. Amsterdam : Jacob van Meurs, 1665. 574 p. URL: <https://archive.org/details/gezantschapderN00Nieu/mode/2up>
163. Nieuhof, J. Voyages and travels into Brazil and the East-Indies, 1640-1649. Oxford University Press (facsimile reprint), 1988. 434 p. URL: <https://archive.org/details/voyagetravelsint02john/mode/2up>
164. Pelagalli R. Giordani Tommaso. *Enciclopedia on line*. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-giordani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-giordani_(Dizionario-Biografico)/)
165. Perruchot H. La Vie de Manet. Paris : Hachette, 1959. 344 p.
166. Perruchot H. La Vie de Van Gogh. Published by Le livre de poche, 1960. 320 p.
167. Pietro Metastasio. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/opera-seria>
168. Poro : drama per musica. [Text]. Torino : Appresso Pietro Giuseppe Zappata, e figliuolo, 1745. 43 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010665192/>

169. Quataert D. The Ottoman Empire, 1700–1922. Cambridge University Press, 2005. 214 p. URL: https://archive.org/details/theottomanempire_201912/page/n233/mode/2up
170. Rewald J. History of Impressionism. London : Secker & Warburg, 1973. 672 p.
171. Rewald J. History of Post-Impressionism: From van Gogh to Gauguin. New York, 1962. 619 p.
172. Ribera y Tarrago J. La música árabe y su influencia en la española. Madrid : Published by Mayo de Oro, 1985. 355 p.
173. Saint-Saëns C. Musical Memories. URL: <http://www.gutenberg.org/files/16459/16459-h/16459-h.htm#v>
174. Sbarra Francesco. Alessandro il vincitor di se Stesso : tragicomedia musicale. [Text]. Lucca : Per Francesco Marescandoli, 1654. 98 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2010666452/>
175. Schafer Edward H. Ancient China. New York : Time-Life Books, 1967. 191 p.
176. Schmid H. Gluck, Christoph Willibald Ritter von (seit 1756). *Neue Deutsche Biographie*. 1964. Bd. 6. S. 466–469.
177. Schweitzer A. Die Weltanschauung der indischen Denker: Mystik und Ethik. München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1982. 218 p.
178. Schweitzer A. Indian Thoughts and Its Development. London, 1911. 272 p.
179. Spurling H. The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869–1908. University of California Press, 2001. 480 p. https://archive.org/details/unknownmatisse0000spur_k5p1
180. Stunkel, Kenneth R. Ideas and art in Asian civilizations : India, China, and Japan. Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 2012. 305 p. <https://archive.org/details/ideasartinasianc0000stun>
181. Suzuki T. D. Zen and Japanese culture. Princeton university press, 1971. 212 p.

182. Tao-te-king : das Buch des Alten vom Sinn und Leben / Laotse. Aus dem Chines. Verdeutscht und erl. von Richard Wilhelm.
183. The Encyclopedia of Taoism [: 2 vols] / Edited by Fabrizio Pregadio. - London, NY: Routledge, 2008.
184. The new Grove dictionary of music and musicians, vol. 3. Macmillan, Londres 1994.
185. Tottola A. L. Alessandro nell'Indie : dramma per musica [Text]. Milano : per Antonio Fontana, 1826. 38 p. URL: <https://www.loc.gov/item/2011564933/>
186. Waley A. Oriental art and culture : a study of Indian, Chinese and Japanese art. New Delhi : Cosmo, 1981. 98 p.
187. Wang Yuhe. New music of China: its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century. Part II. *Journal of Music in China*, 30:2. 2001. p. 189.
188. Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, 1915. V. 1. 558 p. URL: https://archive.org/details/geschichtederkun01woer_0/mode/2up
189. Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, 1915. V. 2. 492 p. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woermann_geschichte_kunst_zeiten_voelker1915bd2/0582/image,info,thumbs
190. Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, 1900. V. 3. 776 p. URL: https://archive.org/details/gri_000333125013290933/page/n5/mode/2up
191. Wong J. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. 2020. Vol. 1. № 3. P. 105–122.

192. Xiao Huiwen. Shi Guangnan "Regret for the past" in the space of modern chinese theater: relevant aspects of interpretation. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022 № 1 (45). P. 79–86.
193. Yu Ying-Shih. Chinese History and Culture: Sixth Century B.C.E. to Seventeenth Century, Volume 1. Columbia University Press, 2016.
194. 王燕硕士学位论文 《분석보계니歌剧 “图兰朵” 中的中国元素》, 2010년, 重庆. (Ван Іань. Аналіз китайських елементів в опері "Турандот" Пуччіні. Чунцін, 2010. 37 с.)
195. 老子.道德经 / 楼宇烈, 校释 著.北京:中华书局·2011 年. 216 页. (Лао-цзи. Дао де-цзін / переклад Лоу Юй Лея, Сяо Ши. Пекін : Китайське видавництво, 2011. 216 с.)
196. 罗基敏. 普契尼的 《图兰朵》. 广西师范大学出版社, 2003 年. 261 页. (Ло Цзі Мінъ. «Турандот» Пуччіні. Гуйлінь : Вид-во Гуансійського педагогічного університету, 2003. 261 с.)
197. 罗基敏, 梅乐恒 《普契尼图兰朵》 广西师范大学出版社, 2003 年2 月第一版. (Ло Цзімін, Мі Лехен. «Турандот» Пуччіні. Гуансинь: Вид-во пед. ун-ту, 2003. 261 с.)
198. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京 : 中国文联出版公司, 2012 年. 570 页. (Мань Сінъ Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін: Видавництво китайської культури, 2012. 570 с.)
199. 傅暮蓉. 古琴音乐文化的象征意义 // 中国音乐. 2013 年. 第 1 期. 第 51–55 页. (Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь. *Китайська музика*. 2013. № 1. С. 51–55.)
200. 胡幸福. 铜马非马–中国旅游图形标志“马踏飞燕”新解 // 天津大学学报. 2005 年. 第 4 期. 第 314–316 页. (Ху Сін Фу. Бронзовий кінь це не кінь –

нове пояснення китайського туристичного символу. *Журнал Тяньцзіньського університету*. 2005. № 4. С. 314–316.)

201. 曾涛. 中国文化影响下的欧洲作曲家音乐创作概 // 北方音乐. 黑龙江, 哈尔滨, 2014. 页 35 – 36. (Цзен Тао. Панорамний огляд музичної творчості європейських композиторів, інспірованої культурою Китаю. *Northern Music*. Хейлунцзян, Харбін № 9 (255), 2014, р. 35-36.

202. 居其宏 (2014). 中国歌剧音乐剧通史. 合肥: 安徽文艺出版社, 2014 年. 第 499 页. (Цзюй Ци Хун. Історія китайської опери та мюзиклу. Хефей : Аньхойська культура і мистецтво, 2014. 499 с.)

ФОТОГРАФІЯ

203. Auber D. Le cheval de bronze. [Partision pur piano et chant]. Paris : Troupenas, n.d. 238 p.

204. Auber D. Le dieu et la bayadère. [Partision pur piano et chant]. Paris : Troupenas, n.d.[1847]. 182 p.

205. Auber, D. F. E. Haydée, ou, Le secret : opéra comique en trois actes. Paris : G. Brandus et S. Dufour, 1860. 175 p.

206. Bazin F. Le voyage en Chine: opera-comique en trois actes. [Partision pur piano et chant]. Paris : Henry Lemoine, n.d. 309 p.

<https://archive.org/details/levoyageenchineo00bazi1/page/n3/mode/2up?view=theater>

207. Bazin F. Le voyage en Chine: opera-comique en trois actes. [Score]. Paris : Henry Lemoine, n.d.(1866). 311 p.

[https://imslp.org/wiki/Le_voyage_en_Chine_\(Bazin%2C_Fran%2C%27ois\)](https://imslp.org/wiki/Le_voyage_en_Chine_(Bazin%2C_Fran%2C%27ois))

208. Bizet G. Djamileh : opéra-comique en un acte. [Partision pur piano et chant]. Paris : Choudens, 1870. 144 p. URL:

<https://archive.org/details/djamilehopraco00bize/page/n5/mode/2up>

209. Bizet G. Les pêcheurs de perles. [Partision pur piano et chant]. Paris : Choudens, n.d.[1893]. 317 p.
210. David F. Lalla-Roukh. [Partition musicale]. Paris : E. Girod, n.d.[1862]. 213 p.
211. David F. Mélodies orientales. Pais : Pacini, n.d.[1836]. 45 p.
212. Delibes L. Lakmé. [Partition musicale]. Paris : Heugel, n.d. 523 p.
213. Gluck. Ch. W. Le Cinesi. // Gluck. Ch.W. Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 1. Kassel und Basel, 1958. 135 s.
214. Gounod Ch. La reine de Saba. [Partition chant et piano]. Paris : Choudens, s.a. 302 p.
215. **Grétry** A. E. M. La caravane du Caire: opéra ballet, 3 actes. [Partition musicale] Paris : Huguot, s/a. 243 p. URL:
<https://archive.org/details/lacaravaneducair02grtr/mode/2up>
216. Handel G. F. Alessandro: opera in tre atti. [Score]. Leipzig, 1877. 136 p.
217. Handel G. F. Siroe, Re di Persia: opera in tre atti. [Score]. London : John Walsh, n.d. [1732]. 118 p.
218. Handel. G.Poro, re dell'Indie: opera in tre atti. [Score]. Leipzig : Deutsche Händelgesellschaft, 1880. 132 p.
219. Hasse J. Siroe, re di Persia: opera in three acts. [Voc. score]. Warsaw (Varsovie) : M. Groell, 1763. 492 p. URL:
[https://imslp.org/wiki/Siroe,_re_di_Persia_\(Hasse,_Johann_Adolph\)](https://imslp.org/wiki/Siroe,_re_di_Persia_(Hasse,_Johann_Adolph))
220. Lully J.-B. Roland. [Partision] Paris : Christophe Ballard, 1685. 344 p. [https://imslp.org/wiki/Roland,_LWV_65_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Roland,_LWV_65_(Lully,_Jean-Baptiste))
221. Lully J.-B., Molière. Le bourgeois gentilhomme: comédie-ballet. [Partition musicale et texte manuscrits]. Bordeaux : Édition par Nicolas Sceaux, 2014. 118 p.
222. Massenet J. Le roi de Lahore. [Partision pur piano et chant]. Paris : G. Hartman, s.a. 389 p.

- p.
223. Purcell H. The Fairy Queen: an opera in Five acts [Score]. London. 216 p.
224. Purcell H. The Fairy-Queen: an opera. [Voc. score]. London : Novello and company, 1951. 161 p.
225. Rossini G. Zelmira: opera seria. [Voc. score]. Viena : Artaria
226. Rossini G. L'italiana in Algeri. [Voc. score]. New York/London : G. Schirmer, 1966. 366 p.
227. Rossini G. Petite polka chinoise // Péchés de vieillesse. Vol. 7, № 3.
228. Saint-Saëns C. La princesse jaune. Holograph manuscript, n.d. 237 p.
229. Saint-Saëns C. Mélodies persanes. Paris : Durand, Schoenewerk & Cie., n.d.(ca.1875). 39 p.
230. Saint-Saëns C. Orient et occident. [Complete Score]. Paris : Durand, n.d.[1884]. 49 p.
231. Saint-Saëns C. Samson et Dalila. [Complete Score]. Paris: Durand & Cie., n.d. 1030 p.
232. Weber C. M. Abu Hassan: komische oper in einem Akt.
[Klavierauszug]. New York : E.F. Kalmus, n.d. 123 p.
233. Weber C. M. Oberon. [Complete Score]. Vienna: Universal Edition, 1952. 272 p.
234. 中国民间音乐集成 (Collection аж Traditional Chinese Folk Music)
URL:
[https://archive.org/details/12210585/1.%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%EF%BC%8873%E6%9C%AC%EF%BC%89/1%20%E9%9B%86%E6%88%90%EF%BC%8852%E5%86%8C%EF%BC%89/%E3%80%90%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%E3%80%91%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%8D%B7%E3%80%8A%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%E3%80%8B%E5%85%A8%E5%9B%BD%E7%BC%96%E8%BE%91%E5%A7%94%E5%91%](https://archive.org/details/12210585/1.%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%EF%BC%8873%E6%9C%AC%EF%BC%89/1%20%E9%9B%86%E6%88%90%EF%BC%8852%E5%86%8C%EF%BC%89/%E3%80%90%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%E3%80%91%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%8D%B7%E3%80%8A%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%E3%80%8B%E5%85%A8%E5%9B%BD%E7%BC%96%E8%BE%91%E5%A7%94%E5%91%98%E4%BC%9A%20%E3%80%8A%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E6%AD%8C%E6%9B%B2%E9%9B%86%E6%88%90%C2%B7%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%8D%B7%E3%80%8B%E7%BC%96%E8%BE%91%E5%A7%94%E5%91%)

[98%E4%BC%9A%E7%BC%96%20%E4%B8%AD%E5%9B%BDISBN%E4%B8%AD%E5%BF%83%E5%87%BA%E7%89%88%201998.6/mode/2up](#)

ДОДАТКИ

Додаток 1

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Лінь Юлін. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 1 (4). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 65–69.

DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

2. Лінь Юлін. Система засобів втілення орієнтальності у європейській опері XVIII століття (на прикладі опери «Китаянки» К. В. Глюка). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. стат. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 285–299.

DOI <https://doi.org/10.33287/222421>

3. Лінь Юлін. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал. Вип. 2 (05). Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 54 –58.

DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.11>

Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2020 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч.:

1. Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди», 25–26 вересня 2022 року (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової);
2. VII Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023: Пам'ятні дати української музичної культури : До 45-річчя ННІ культури і мистецтв сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка», 22-23 листопада 2023 року (Суми, СумДПУ ім. А. С. Макаренка);

3. VII Міжнародна науково-практична конференція «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін», 16-17 травня 2024 року (Умань, Уманський ДПУ ім. Павла Тичини);

4. VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури : до 100-річчя Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка», 11–12 грудня 2024 року (Суми, СумДПУ ім. А. С. Макаренка).