

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ім. М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

УДК 8.21;78.1;78.24

ЦЗЕН ТАО

**ОБРАЗ КИТАЮ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
М. А. Жишкович

Львів - 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЇ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ КИТАЮ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ	13
1.1. Теоретичні основи дослідження: категоріальний апарат і типологія...	13
1.2. Еволюція образу Китаю у естетико-мистецьких традиціях країн Європи у проекції на музичну творчість.....	28
1.3. Мистецько-культурна дихотомія на векторі “Росія-Китай”	50
Висновки до розділу 1	59
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ КИТАЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ Й ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ	62
2.1. Вокальні жанри на тексти-стилізації авторів-європейців	62
2.2. Риси chinoiserie у європейській музично-сценічній традиції.....	72
2.3. Твори, інспіровані театральною традицією Китаю.....	83
Висновки до розділу 2	90
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИКИ КИТАЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОДВІЙНОГО ПЕРЕКЛАДУ	92
3.1. Вокальна й хорова творчість крізь призму німецькомовних перекладів-переспівів Ганса Бетге	94
3.2. Композиції з вокальною складовою на вільні перекладні тексти іншими мовами	114
Висновки до розділу 3	128
РОЗДІЛ 4. ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ ФАХІВЦІВ-СИНОЛОГІВ ЯК ІНСПІРАЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	130
4.1. Сюїтні камерно-вокальні твори на підставі професійного перекладу..	130
4.2. Вокально-хорові композиції на перекладні тексти з рисами поемності та сонатності	145
Висновки до розділу 4	151
ВИСНОВКИ	153

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161
НОТОГРАФІЯ	188
ДОДАТКИ.....	193
ДОДАТОК А. Лібрето, оригінальні тексти камерно-вокальних і хорових творів та їх поетичні й підрядкові переклади.....	193
ДОДАТОК Б. Нотні приклади	217
ДОДАТОК В. Ілюстративний матеріал	241

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблематика антагонізму, контраверсійності, діалогічності та конвергенції культур Сходу й Заходу у історичній проекції набуває все більшої актуальності з позицій глобалізаційних процесів сучасності, в яких Китай постає не абстрактно-символьним уявленням ментально віддаленої цивілізації, а потужною складовою багатогранних економічних та культурних процесів нашої доби. Свідченням уваги світової спільноти до пошуків форм співпраці та взаєморозуміння Сходу і Заходу свідчить проголошення ЮНЕСКО 2001 року Міжнародним роком Діалогу цивілізацій.

Численні дослідники різних наукових сфер висловлюють переконання у необхідності аналізу форм міжкультурного діалогу та наукового осмислення ознак культурно-історичної неповторності, своєрідності іншої культури чи цивілізації для усвідомлення власного місця у світовій системі та рівнів міжкультурних впливів і взаємозв'язків. Цю ж позицію аргументує С. Лучицька: “Будь-яка культура усвідомлює себе в спілкуванні з іншою культурою. Контакти з іншою культурою призводять до зміни цієї межі і щоразу новому самовизначенню культури” [83, с. 7]. Тому з огляду на успіх подальшого розвитку й розбудови культурної взаємодії та обміну мистецькими цінностями важливо вивчати досвід відносин східної та західної цивілізацій. У цьому зв'язку ретроспекція традиції теми Китаю в музичному мистецтві Європи набуває особливої актуальності, оскільки створює підстави для усвідомлення шляхів культурної взаємодії засобами мистецтва в контексті суспільно-історичних, соціальних та мистецько-стильових процесів різних полюсів цивілізації.

Поява теми Китаю в музиці європейських композиторів тісно пов'язана з соціокультурними процесами його пізнання через форми торгівельних контактів та виробничо-індустріальну співпрацю, міграційні передумови, поширення інтересу до засадничих філософських праць, обмін культурними

цінностями, реалізацію літературних та поетичних перекладів, концертно-гастрольну діяльність. З цього погляду цікавим є спостереження за процесом формування образу Китаю у європейському мистецтві загалом та музичному зокрема. Тому ключовим поняттям, яке покладено в основу дослідження, є **образ країни** – багатовимірний феномен, який формує, з одного боку, власна національна внутрішньо-притаманна специфічність, а з іншого – бачення його інонаціональними суб'єктами загальносвітового культурного процесу.

Одне з найбільш універсальних формулювань базового поняття *образу країни* знаходимо у праці Цуй Юна “Образи Китаю і Росії в міжкультурній комунікації” (2011). Дослідник розділяє мовну, комунікативну, культурну компетенцію (на рівні знання) і образ (на рівні розуміння факторів складання іміджу країни). На його думку: “Образ – це узагальнене уявлення, думка, репутація або оцінка, що склалася на підставі отриманої інформації. Процес укладення способу є економічно, соціально і культурно зумовленим процесом. Образ країни представляє її міць, економічну силу, багатство, рівень розвитку культури. Він є сукупним показником – авторитету держави в очах зарубіжної громадськості; успішності його політики, значущості культури з її цінностями, традиціями, нормами в світі” [156, с. 9].

Проектуючи вищевикладені положення на музикознавчий дослідницький апарат, **образ країни в музичному мистецтві** – це символічне відображення [у музичному мистецтві] іншої культурно-етнічної традиції актуального для конкретного часового проміжку комплексу її семантичних ознак та міфологізованих стереотипів через модифікацію комплексу світоглядно-філософських, морально-етичних, естетичних, образно-стильових та специфічно музичних (етнічних, жанрових, ритмоінтонаційних і тембрових) засобів. І якщо в контексті інших наукових сфер праці, які оперують категорією *образу країни* – теоретичний, психологічний, геополітичний, маркетинговий, соціологічний, культурологічний підходи, методи бренд-індексування країни¹ (за С. Анхольтом), – мають певне наукове підґрунтя і

¹ Згідно з якими категорії бренду, іміджу та образу країни диференціюються.

підстави для ширших узагальнень, то в українському музикознавстві вони фігурують лише на стадії дослідження окремих вузько спрямованих складових.

Деякі аспекти вже знайшли часткове відображення у наукових дослідженнях західноєвропейських, російських, українських дослідників, а також китайських музикознавців (Д. Лаха, Р. Доусона, І. Чжен, І. Агапітової, О. Цісельської, Н. Калініної, Д. Дубровської), і у їх працях маємо змогу почерпнути методологічні напрацювання насамперед у сфері музичної синології та теорії діалогу культур. Проте в них відсутнє цілісне осмислення творення образу Китаю крізь призму музичного мистецтва європейських композиторів як хронологічно систематизоване співвіднесення соціокультурних та образно-стильових процесів, що потребує окремого вектора наукового пошуку і зумовлює **актуальність** обраної теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики відповідно до програми наукових досліджень ЛНМА ім. Лисенка, згідно теми № 10 “Нові аспекти дослідження західноєвропейської музичної культури” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ЛНМА на 2012-2017 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Протокол засідання № 6 від 26 червня 2013 року.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування жанрово-стильових модифікацій втілення образу Китаю в європейському музичному мистецтві.

У контексті дослідження вирішуються такі **завдання**:

- виявити ступінь дослідженості даної проблематики;
- створити хронологію модифікацій образу Китаю в європейській культурі;
- відслідкувати еволюцію мотивації та методів опосередкування китайської тематики у музичному мистецтві європейських композиторів;

- конкретизувати відмінності даної тематично-жанрової сфери в творчості різних національних композиторських шкіл;
- окреслити вектори пошуку індивідуальних трактувань образності, символіки, філософських позицій, прочитань давньокитайської поезії та інтерпретації музичного фольклору в доробку європейських композиторів.

Об'єктом дослідження є жанрово-стильова трансформація образу Китаю у творчості європейських композиторів.

Предметом дослідження є вокальні та музично-сценічні композиції європейських композиторів, пов'язанні з образністю, світоглядною системою, поетикою Китаю.

Методологічну базу склали наукові роботи, збірки й публікації, присвячені:

- діалогу культур (М. Бахтін, В. Біблер, А. Леонтьєв, Д. Лихачов, Ю. Лотман та ін),
- історії, філософії та культурі Китаю, їх взаємозв'язків з європейськими мистецькими процесами (О. Аракелова, О. Воскресенський, Л. Гумільов, О. Цісельська, Цуй Юн, К. Ясперс та ін.);
- міжкультурній взаємодії (в т.ч. в галузі музики) на векторі Китай – Європа (Г. Вірановський, Л. Говердовська, М. Дрожжина, Лі Це Хоу, Сін Яншен, Лю Сімей, У Голінг, О. Фішман Хоу Цзянь, Чань Лунь, Чжан Чунь Лян, Чжан Юань І. Чжен, Н. Шахназарова та ін.);
- безпосереднім контактам європейських народів з Китаєм та діаспоральних осередків на його території (Сунь Чжаожунь, М. Посівнич, В. Корольова, Сун Яньїн, А. Хісамутдинов, Г. Меліхов та ін.);
- орієнталізму й екзотизму в європейській музичній традиції (С. Е. Ваді, Е. Герштейн, М. Дрожжина, О. Жесткова, Дж. Капеллен, Є. Корнієнко, Р. Лахман, Лі Дзінь, Є. Орлова, С. Серова, Т. Тихо-

нова, Є. Цісельська, Н. Чахвадзе, Чжан Юань, І. Чжен, Н. Шахназарова, Ші Хун Чан та ін.);

- осмисленню засад поетики і театральної традиції давнього Китаю представниками музичного мистецтва Європи (Т. Адорно, А. Аракелова, Б. Асаф'єв, О. Басса, Н. Брагінська, Ван Сі, Ван Сяо Тун, А. Василенко, Г. Григор'єва, О. Куніцин, Лі Дзінь, Лю Бінцян, М. Мазур, Ма Вей, Л. Михайленко, М. Роднянська, І. Савчук, А. Сохор, В. Холопов, Ю. Холопов, З. Яроцинський та ін.).

Наукові методи: аналітичний метод – при вивченні наукової літератури; ретроспективний та структурно-системний при аналізі джерел; теоретичний, компаративний та традиційно музикознавчий – при вивченні концептуальних засад творчої діяльності європейських композиторів – авторів творів, пов'язаних з образністю Китаю та інтерпретацією його мистецтва; історичний – при аналізі мистецько-культурних процесів життя європейських країн кінця XVII – XX століть.

Наукова новизна: У дослідженні вперше комплексно розглянуто методи опосередкування світоглядної системи, символіки, образотворчого, театального, поетичного й музичного мистецтва Китаю в різних європейських композиторських школах протягом кінця XVII – XX століть.

З цією метою:

- відслідковано суспільно-мистецькі передумови шляхів втілення творчих, і, зокрема, музичних інтепретацій образу Китаю в європейській традиції;
- розглянуто вокальні твори на тексти поезії Китаю на підставі компаративного аналізу оригіналу і версій поетичних перекладів з позицій притаманних їм законів світоглядної системи, поетики й символіки;
- виокремлено систему виразових засобів європейської традиції *chinoiserie* у творах з вокальною складовою;

- виявлено взаємозв'язок актуальності музичної творчості досліджуваної тематики з контекстом культурного життя слов'янських осередків еміграції на китайських територіях;
- конкретизовано стильову й жанрову систему у європейському музичному мистецтві з вокальною складовою, де послідовно представлено формування образу Китаю;
- диференційовано засоби втілення китайської тематики у композиціях поза умовним комплексом *chinoiserie* на рівні втілення світоглядно-філософських принципів, системи символів, театральної і тембральної драматургії, фольклорного цитування тощо.

Практична цінність дослідження полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекційних матеріалів для студентів ВНЗ мистецтв з музичної культурології, історії світової та української музики, аналізу музичних творів, виконавського аналізу, музичної інтерпретації, історії виконавського мистецтва, камерного ансамблю, у спецкурсах, тощо. Основні положення і висновки дисертації можуть бути використані для подальших досліджень у галузі полікультурного діалогу, жанрово-стильової еволюції музичного мистецтва.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що в дослідженні **вперше:**

- вибудовано комплексну систему рівнів та виведено еволюційні вектори полікультурної взаємодії, вираженої у взірцях різножанрового музичного мистецтва європейської традиції, інспірованого образністю Китаю, його філософсько-світоглядною системою, культурою, художніми явищами;
- до наукового обігу залучено розгляд низки нових для українського музикознавства композицій Крістофа Віллібальда Глюка, Карла Черні, Бенджаміна Бріттена, Феруччо Бузоні, Антона Веберна, Франца Легара, Шарля Лекока, Альбера Русселя, Юлії Вайсберг, Миколи Пейка, Едісона Денісова, Георгія Свірідова, Ернста Тоха,

Леоніда Сідельнікова у порівнянні з низкою споріднених за тематикою композицій представників різних національних композиторських шкіл Європи;

- аналіз композицій здійснено з позицій наявності і форм синтезування міжцивілізаційних універсалій та методів їх адаптації в іншокультурних умовах.

Апробація. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також на Всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях:

1. Науково-теоретична конференція за участю молодих музикознавців (17-18 грудня, 2013, м. Львів);
2. XVI Міжнародна конференція “Молоді музикознавці України” (Вищий музичний інститут ім. Р. М. Глієра, 8-10 січня 2014 р., м. Київ);
3. Всеукраїнська науково-практична конференція “Музикознавчі студії” (ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 12-14 лютого 2014, м. Львів);
4. Науково-практична конференція, присвячена 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка: “Дискурс вокальної Шевченкіани у музичній культурі XIX-XXI ст.” (ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 26 лютого 2014 р., м. Львів);
5. Всеукраїнська науково-практична конференція “Музикознавчі студії” (ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 25-26 лютого 2015, м. Львів);
6. IV Всеукраїнська науково-практична конференція “Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття” (19-20 березня 2015, м. Мукачеве).

Публікації. Ключові положення дослідження опубліковано у п'яти одноосібних статтях: з них чотири у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, та одна у зарубіжному спеціалізованому виданні; також опубліковано тези за матеріалами двох наукових конференцій:

1. Цзен Тао. Вокальна творчість європейських композиторів на підставі перекладу поезії стародавнього Китаю / Цзен Тао // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА ім. М. В. Лисенка ; [гол. ред.. Ігор Пилатюк, ред.-упоряд. : Юрій Ясіновський, Ольга Катрич] – Львів, 2014. – 360 с. – Випуск 32 : Музикознавчі студії. – С. 317-326.

2. Цзен Тао. Камерно-вокальні твори композиторів Росії на поетичні тексти Стародавнього Китаю у професійному перекладі / Цзен Тао // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-воТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 2. – С. 44-50.

3. Цзен Тао. Особливості втілення образів Китаю у музичному мистецтві європейських композиторів / Цзен Тао // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. академія культури і мистецтв ; за заг. ред.. В.Л.Філіппова. – Вип. 29. – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. – С. 148-155.

4. 曾涛 中国文化影响下的欧洲作曲家音乐创作概 = Цзен Тао. Панорамний огляд музичної творчості європейських композиторів, інспірованої культурою Китаю / Цзен Тао = 曾涛// Northern Music = 北方音乐. – Хейлуңцзян = 黑龙江 Харбін = 哈尔滨 – № 9 (255), 2014, p. 35-36.

5. Цзен Тао. Еволюція засад образно-стильової взаємодії на векторі «Схід-Захід» у різних жанрах музичного мистецтва Європи XVII – XX століть / Цзен Тао // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № 3. – Тернопіль, 2014. – С. 121-127.

6. Цзен Тао. Образи Китаю в різних жанрах західноєвропейської музики / Цзен Тао // Тези XVI Міжнародної науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”. – К. : Вищий музичний інститут ім. Р. М. Глієра, 2014. – С. 194-196.

7. Цзен Тао. Вокальне виконавство та педагогіка Китаю у контексті культурних зв'язків з Україною / Цзен Тао // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Мукачево, 2015. – С. 151-153.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 268 позицій (з них – 58 іноземними мовами, 32 – нотографія) і додатків. Обсяг основного тексту 160 с., загальний обсяг 250 с.

РОЗДІЛ 1

ТРАДИЦІЇ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ КИТАЮ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ

1.1. Теоретичні основи дослідження: категоріальний апарат і типологія

Категоріальний апарат та типологічні системи даного дослідження формуються на підставі напрацювань низки робіт з різноманітних напрямів: історії, культурології, естетики, філософії, мистецтвознавства, літературознавства, антропології, соціології, синології та музикознавства. Це стає необхідним з огляду відсутності базових узагальнюючих досліджень у сфері української музичної синології, яка сьогодні проходить фазу активного становлення.

Тематика даного дослідження знаходиться у сфері *міжкультурної комунікації*, де одним з найважливіших постулатів є формулювання поняття образу чужорідної культурної традиції – в даному випадку – образу Китаю у мистецькій, та, зокрема, в музичній творчості. Вона засвідчує наявність прибічників відокремлених, диференційованих форм співіснування східної і західної цивілізації, неможливих з причини цивілізаційних відмінностей, несумісності стереотипів культур (Ж. А. де Гобіно, О. Шпенглер, А. Кіттар, А. Даніелу, М. Вебер та А. Дж. Тойнбі) з одного боку та апологетів культурної взаємодії у сфері культурології, антропології, філософії культури (І. Г. Гердер, М. Коул, С. Скрібнер, К. Ясперс та В. Шубарт), які відзначають форми взаємодії та підкреслюють в них не антагонізм, а взаємодоповнення. Однак, навіть у цьому випадку акцентується власне ідея непізнанності, неосягненності як потужного творчого стимулу для європейського митця: “У розділі Заходу і Сходу Схід залишається рівнозначною силою, що викликає захоплення як політичною, так і духовною міццю, осердям знання і спокуси”, – вказує Карл Ясперс у праці “Витоки історії та її мета” (1948) [178, с. 117].

У зв'язку з цим необхідною складовою наукового апарату є напрацювання комплексу робіт, присвячених *діалогу культур і діалогічності свідомості* особистості, через яку відбувається її опанування. Класиками даного напрямку є М. Бахтін, В. Біблер, А. Н. Леонтьєв. Ю. М. Лотман та ін.), у чийх працях і постають генеральні аспекти культурного діалогу найрізноманітніших сфер людського пізнання, в тому числі вагомих для даного дослідження філософії, культурології та мистецтвознавства.

Дефініцію діалогу наводить М. М. Бахтін у праці “Естетика словесної творчості”, беручи за основу базову – вербальну, чи то лінгвістичну його іпостась. На його думку, діалог – це явище міжлюдського добровільного динамічного обміну позиціями, який допускає прийняття, наявність відмінних установок в інших його учасників. Це дає можливість співвіднесення власної позиції з контраверсивними, а отже дає змогу одномоментного співставлення відмінних логік, смислів, авторства й плюралізму [10, с. 239].

Натомість культурологічні позиції В. Біблера, які виростають з розвитку вищенаведеного базового постулату, приводять його до концепції Школи діалогу культур і логічного висновку, про те що: “... культура як діалог передбачає нерозривне поєднання двох полюсів: полюса діалогічності свідомості і полюса діалогічності мислення, логіки” [12, с. 300].

Модель невідворотності культурного діалогу як процесу творення нових сенсів та саморозвитку знаходимо у переконаннях теоретика культури, мистецтвознавця Ю. М. Лотмана: “Будь-яка система живе не тільки за законами саморозвитку, але також включена в різноманітні зіткнення з іншими культурними структурами” [82, с. 63]. Звідси – ключові положення культурологічних категорій “*свого*” і “*чужого*” та методологічні підходи до форм їх співвіднесення. Такими є три основні універсальні міжвидові моделі взаємодії:

- 1) декоративна функція запозичень;

- 2) взаємодоповнення культурних відмінностей різних цивілізаційних традицій;
- 3) осмислення власного через пізнання чужого.

Олександра Шайдрова в процесі дослідження транскультурних процесів доби Просвітництва звертає увагу на методологічну необхідність залучення до категоріального апарату "... поряд з поняттями «осягнення культурного різноманіття», «взаємодія з іншою культурою» також терміни «культурна практика по відношенню до іншої культури» і «аспект осягнення іншої культури», що позначають наміри, культурно-антропологічні форми дій просвітителів, спрямовані на інші культури» [164, с. 11].

У зв'язку з цими варто звернути увагу на ще одну важливу категорію, якою дослідники часто оперують у процесі аналізу відтворення східної тематики (в тому числі й китайської) в європейському мистецтві різних епох – **“орієнтального/східного міфу”**, як специфічної форми взаємодії західно-європейської культури з країнами Сходу. За визначенням Еліни Герштейн, наведеним у дослідженні “Французький музичний екзотизм кінця ХІХ-ХХ століть: до проблеми взаємодії культур Заходу і Сходу”: “Під Орієнтальним міфом мається на увазі особливий художній феномен, народжений однією культурою в результаті її взаємодії з іншою далекою (або такою, що сприймається як далека), і представляє собою образ, що виникає у свідомості художника, в його індивідуально-неповторному баченні і втілюється у відповідності з ним” [33, с. 5].

Власне ця позиція породжує такі мистецькі процеси як *орієнталізм* та *екзотизм* – складову мистецьких явищ західної цивілізації. Вказані терміни часто вживаються як синоніми. Проте Е. Герштейн, досліджуючи природу музичного екзотизму на прикладі французького музичного мистецтва, пропонує не лише власну його періодизацію з відповідними специфічними ознаками кожного з трьох етапів, але й диференціацію цих категорій: “Екзотизм є результатом взаємодії з художніми культурами неєвропейських країн (східних і несхідних) і виражається в запозиченні елементів їх

художньої мови, форм і принципів розвитку на всіх рівнях. Орієнталізмом ми продовжуємо традиційно іменувати другий етап екзотизму, його магрибську гілку”¹ [33, с. 13].

Оскільки дані категорії мають тривалу хронологію, традицію та модель адаптації чужорідного матеріалу у звичній традиції, вартою уваги видається універсальна й продуктивна класифікація типів екзотизму, запропонована Борисом Деніке та Володимиром Згурою в праці “Китайська архітектура і її відображення у Західній Європі” [42], якою, як базовою, оперують фахівці інших видів мистецтва. Дослідники виокремлюють чотири принципово відмінних різновиди:

1. *Фантастичний*, де автор демонструє сміливий вихід за межі власної традиції в умовних експериментах у сфері виразовості (іноді гротескні чи абсурдні), проте не прагне достовірності і наближення до зображуваного прототипу;
2. *Умовно-програмний*, зумовлений поверхневим зв’язком через назву твору, топоніми чи імена;
3. *Орнаментально-декоративний*, якому притаманне використання специфічної інтонаційної сфери, ритміки, тембрального колориту без виходу за межі умовності;
4. *Адаптований*, як найбільш глибоке проникнення в чужорідну культуру, що включає зовнішню подібність, наслідування деталей та принципів внутрішнього розвитку [42, с. 10-32].

Конкретна географічна локалізація явищ екзотизму вимагає створення певного комплексу ознак, який вказуватиме на стилізацію типізованих рис певної східної цивілізації в контексті образно-сміслової й виразової системи, пізнаваної для європейця-реципієнта.

Візьмемо до уваги, що й орієнталізм диференціюється в європейському мистецтві згідно з генеральними локаціями країн наслідування: *Chinoiserie*

¹ Під цим дослідницею мається на увазі локалізація “географії” екзотики в області Близького Сходу та країн Магрибу у другій третині XIX століття.

(китайщина), Japonisme (японізм), Turquoise (туркоманія), arabo-, L'égyptomanie (арабо-, єгиптоманія), Indienne (індійський стиль), Sarmatyzm (сарматизм), демонструючи певні сталі пізнавані засоби символічної стилізації, своєрідні штапми-стандарти з конкретним семіотичним наповненням. Проте у цього поняття є й інший важливий бік. Його характеристику знаходимо в масштабному посмертному виданні праці О. Фішмана “Китай в Європі: міф і реальність. XIII-XVIII ст.” [142]. В ній автор акцентує на осмисленні міжкультурних комунікацій не як прямого впливу одна на одну, а формуванні системи уявлень у мислителів, митців, інтелігенції та широкого соціуму європейських країн, доступних їм відомостей у конкретний історичний період. Виходячи з цих міркувань, особливої ваги він надає категоріям “культу Китаю”, “європейського міфу про Китай”, які віддзеркалюють вельми умовний рівень проникнення в сутність реальної культури, натомість експонують відповідні часові політико-економічні реалії, культурно-естетичні позиції Європи. Інтерес до даної проблеми демонструє й дослідження французького синолога Д. Лаха “China in the Eyes of Europe” (“Китай в уявленнях Європи”) [211].

Проблему дослідження “образу Китаю” як *цільного феномену європейської та російської історичної, політичної, філософської й естетичної думки і масової свідомості* (курсив мій – Ц. Т.) на прикладі конкретного часового відтинку розглядала І. Агапітова, підсумувавши результати наукового пошуку в праці “Цинський Китай кінця XVIII – першої третини XIX ст. у сприйнятті західних очевидців” (Одеса, 2006) [1]. Цей історичний проміжок вона вважає таким, що “...завершує культурно-науковий етап ознайомлення європейців з Китайською імперією. Саме в цей період сформувався той образ Китаю, який значною мірою визначив концептуальні основи вітчизняної і зарубіжної синології” [1, с. 5]. На нього припадає заморожування взаємин Китаю з західноєвропейськими морськими державами і Росією, спрямування маньчжурського правління на ізоляцію та гальмування дипломатичних і торговельних відносин з Європою (виняток

становила лише Росія як безпосередньо погранична держава), формування європоцентризму як генеральної системи поглядів європейців та початок опіумних воєн.

Звідси – підміна реальної картини “образом” на рівні міжцивілізаційного діалогу, як наслідок культурного ізоляціонізму Китаю, європоцентричних позицій європейських країн та імперських позицій Росії. Їх розвиток спостерігається в роботах Дінари Дубровської “Місія єзуїтів в Китаї. Матео Річчі та інші (1552-1775)” [45], Наталії Калініної “Іноцивілізаційні складові російської культурно-історичної самосвідомості : Китай – Європа – Росія. XVIII століття” [57] та Олени Цісельської “Формування і трансформація образу Китаю в Європі” [155].

Окреме місце належить науковим розвідкам *доби Просвітництва в стосунках Китаю з Росією*. Дослідники аспектів історії російсько-китайської культурної взаємодії, започаткованої на зламі XVI-XVII століть, широко вивчали насамперед віхи діяльності Російської духовної місії в Пекіні та історії розвитку російської синології. Найбільш ранні контакти між порубіжними країнами розкривають праці Л. Васильєва [24], В. Воскресенського [30], Д. Дубровської [45], Е. Кульпіна [70], В. М’ясникова [95-97], Г. Меліхова [91, 92], М. Титаренка [136], О. Фішмана [142-144] та ін. Систематизовано й видано значний корпус документальних свідчень цих контактів¹.

Водночас, тема російсько-китайських відносин доби Просвітництва цікавила й європейських дослідників Гастона Кагена [185-186], Уільяма Коксі [194], Кліффорда М. Фоуста [200].

¹ Русско-китайские отношения в XVII веке. Т. I. М., 1969; Т. II. М., 1972; Русско-китайские отношения. 1689-1916. Официальные документы. М., 1958; Русско-китайские отношения в XVIII веке. Документы и материалы. Т. II. М., 1990; Письма Лейбница к императору Петру Великому и некоторым государственным чиновникам // «Северный Архив», 1823, № 2; Идеи И., Бранд А., Записки о русском посольстве в Китай (1692-1695). М., 1967; Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение. Сочинение монаха Иакинфа. СПб, 1840; Бантыш-Каменский П.Н. Дипломатическое собрание дел между Российским и Китайским государствами с 1619 по 1792 год. Казань, 1882.

Істотною з позицій дослідження є *історія опанування філософсько-етичних постулатів китайської цивілізації* та моделей їх входження у європейську культуру. Найближчими до теми дослідження є факсимільне видання й дослідження збірки базових праць Конфуція “Бесіди і судження” (“Лунь юй”, “論語”), здійснених С. Переломовим у співпраці з китайським коментатором Чжу Сі. Сама збірка укладена учнями видатного мислителя VI-V ст. до н.е., вона увійшла у звід базових засад конфуціанства “Тринадцять канонів” (“Ші сань цзин”, “十三經”), а в XI-XII ст. разом з “Мен-цзи” (“孟子), “Великим вченням” (“Так Сюе”, “大學”) і “Серединним і незмінним” (“Чжун юн”, “中庸)– як складова основи неоконфуціанства “Чотирикнижжя” (“Сі шу”, “四書”). Підходи до її аналізу переконливо засвідчують форму адаптації цих праць в іноцивілізаційному середовищі. Суттєвим у ній є обґрунтування необхідності прагнення людини до самовдосконалення через залучення її до “культури” (вень), що базується на реалізації принципів і методів формування особистості цзюнь цзи (“благородного чоловіка”) – правителя, який є уособленням і носієм ідеалів гуманності (жень), дотримання релігійно-суспільного благочестя та наділений довірою з боку спільноти. Антиномічним до нього образом (і водночас філософсько-етичною категорією) є сяо жень (“маленька людина”), якій приманна відсутність прагнення до вищих цінностей: “Шляхетний чоловік думає лише про обов’язок / справедливість, маленька людина думає лише про користь / вигоду” [105; 63].

Не менш вагомим є прагнення європейців трактувати положення “Книги перемін” (“І цзин”, “易經”) [54] – осердя практичної, філософської та духовної мудрості багатовікової китайської культури, одного з найважливіших текстів в історії людства. Праця є мантичною спадщиною періоду Західної Чжоу (1046-770 рр. до н.е.) і написана різними авторами в різний час. Важливою вона є й тому, що нею низка європейських авторів користувалась як апаратом реалізації композиторських технік.

Осмилення філософсько-етичних і світоглядних норм на підставі дослідження класичних праць, релігійних та історичних колізій історії Китаю висвітлюють такі успішні й масштабні дослідження як “Китай: сторінки минулого” Василя Сідіхменова [122], “Історія Китаю” Чарльза Патріка Фіцджералда [141] та “Культури, релігії, традиції в Китаї” Л. Васильєва [24].

Окрему гілку наукових джерел творить група праць, з яких постає картина вивчення *еволюції європейського осягнення особливостей поетичного мистецтва Китаю давніх епох*, його філософської, етичної, світоглядної систем, законів поезики й символіки на рівні літературознавства, методів й техніки перекладу.

Зокрема, ключовими для інтерпретації давніх поетичних текстів китайських авторів є розуміння засад конфуціанства, котре на соціокультурному рівні може бути співвіднесене з християнством у Європі з позицій суспільних та моральних засад і постулатів. Його ключовими рисами є домінування раціонального начала (усвідомленого слідування шляхом визнання єдності соціального і природного порядків як гармонії й повноти буття), домінантність моралі над релігійністю, баланс етичних норм та інтересу до соціальної проблематики, поміркованість, вибір серединного шляху, прагнення уникнути крайнощів як еталон шляхетності, нерозривність буття духу і матерії, центральне положення особистості у світовій системі, скептицизм у трактуванні надприродних явищ, непорушність соціальної ієрархії (держава – суспільство – рід, родинний клан – родина – особа). Важливим аспектом щодо мистецтва у конфуціанстві є строге дотримання форми як мистецького ритуалу чи регламенту та комплекс якостей, притаманних шляхетній людині: культ пошани (до вищих за соціальним рангом, до літніх людей, до батьків), вірність та відданість, великодушність, доброта, прощення, доброчесність, знання й кмітливість, відвага.

Існуючі дослідження у галузі *музичної синології в контексті порівняльного музикознавства* представляють найрізноманітніші аспекти, одним з найважливіших з яких є аналіз міжцивілізаційних засад музично-

мистецьких традицій. Оглядаючи цю проблему в руслі музичної педагогіки, Поліна Гайдай зазначає: "...у вирішенні завдань досягнення міжнаціонального музичного простору виникає проблема виховання готовності особистості до міжкультурного діалогу... Музичне мистецтво будь-якої країни є невід'ємною складовою її художньої культури, для досягнення якої особистість повинна знати певний комплекс її фактів, тобто мати досвід їх сприйняття, аналізу, зіставлення та оцінки" [31, с. 23].

Однією з провідних є загальна проблема *орієнталізму в музиці європейських композиторів* поза національною, етнокультурною диференціацією. Проте численні форми і напрями досягнення пізнаваного узагальненого або географічно чи етнічного локалізованого образу мають різну природу і мету. З цього огляду здійснюються спроби сформувані їх типологічні моделі. Так, британська музикознавець Моско Карнер у своїй систематизації орієнтується на музичну мову, конкретизуючи три генеральних цілі, яких прагнуть досягнути композитори:

1. Екзотичні елементи вводяться лише для надання барвистості, особливого шарму;
2. Введення до арсеналу виразових засобів митця характерних ладових систем;
3. Стилізація досягається застосуванням значного комплексу необхідних специфічних виразових засобів, може творити окрему лінію в доробку окремого митця чи композиторської школи [189, с. 67-68].

Опираючись на вищезгадувані культурологічні категорії "свого" і "чужого", дослідниця екзотизму у французькій музиці зламу ХІХ-ХХ ст. Еліна Герштейн (а саме в творах Клода Дебюссі, Каміля Сен-Санса, Альбера Русселя, Жоржа Ельбера Міго, Клода Дельвенкура, Моріса Деляжа, Муара Емманюеля, Лілі Буланже і Олів'є Мессіана) вибудовує три способи їх взаємодії:

1) екзотичні елементи несуть декоративне призначення без занурення у внутрішній світоглядний шар, а отже не зумовлюють драматургії, засад формотворення і пропорцій твору;

2) виконують функцію компенсації прогалин власної традиції, а отже втілюють принцип взаємодоповнення культурних норм;

3) ведуть до нових шаблів переосмислення власної культури через осягнення чужої [33, с. 23].

Активно розглядаючи опосередковані шляхи впливу та взаємозумовленості міжкультурних зв'язків митців Західної Європи ментально, територіально, історично віддалених культурних сфер, дослідники досі недостатньо уваги приділили аспектам безпосередніх контактів слов'янських народів з Китаєм. Значно рідше у полі зору дослідників є визначення особливостей формування та специфіки професійної музичної культури країн Далекого Сходу під впливом міжкультурних взаємодій (І. Чжен [161, 162], Чжан Юань [160], Н. Шахназарова [166], О. Фішман [142], Сін Яншен [228]), музичного мистецтва Китаю (Л. Говердовская [35, 36], М. Дрожжина [43]), виконавських аспектів російської та української музики в умовах діаспори, умов культурного життя російських і українських громад та інституцій у містах Китаю (Сунь Чжаожунь [130], М. Посівнич [107]), музичної освіти (В. Корольова [66], Сун Яньїн [129], А. Хісамутдинов [148]), Г. Меліхов [91], інші.

У музикознавстві проблеми осмислення *засад поетики давнього Китаю представниками музичного мистецтва Європи* теж мають певні напрацювання. Роботи, підсумки яких було взято за основу, переважно орієнтовані на вивчення співвіднесення слова і музики, уявлень про мову культур [47], діалогу культурних пластів [73].

Їх доповнюють дослідження зі сфери *вокальних та хорових різновидів* в історичному розрізі епох творчих методів чи певних жанрових груп. До таких належать теоретичні дослідження А.-М. Фуше, М. Форє, В. Вівз у сфері “poème”, “mélodies” та “chanson”, Т. Есаулової щодо хорової сонати-

елегії, І. Брасової та Л. Міхеєвої в жанрі симфонії в піснях та вокальної симфонії, А. Василенко, Ю. Холопова, В. Ценової, Н. Шахназарової у сферах вокального циклу та мелодрами для солістів з оркестром чи ансамблем.

Проблематику камерно-вокальної творчості, пов'язаної з перекладами китайського поетичного мистецтва у доробку європейських митців, розкривають нечисленні праці, серед яких найближчими до досліджуваної є розвідки О. Басси [9], Лі Дзінь [81], Ші Хун Чан [168] та дисертації І. Савчука “Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні)” (К., 2005), “Веризм і його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю” (Одеса, 2006) Лю Бінцян, “Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства” (Одеса, 2004) Ма Вей та “Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці” (Львів, 2013) Ван Сі. Проте аналіз характеру і змісту вільного і фахового перекладу, його впливу на образний стрій та виразову систему музичних прочитань досі залишається висвітленим фрагментарно, з позицій жанру, стилістики, окремої творчої постаті чи в контексті іншої проблематики.

На окрему увагу заслуговують найближчі за ракурсом дослідження розвідки Ван Сі “Еволюція опосередкувань Китаю у європейській музичній традиції” [19] та Лі Дзінь “Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття” [81], у яких заторкуються дотичні аспекти: принципи осмислення світоглядних позицій, філософії, поезики різних періодів, жанрових сфер, композиторських шкіл.

Зокрема, у дослідженні Вас Сі різносторонньо розглянуто жанри й риси поезики середньовічного Китаю династій Тан, імперії Сун та Юань, зразки якої здебільшого знаходили музичні інтерпретування композиторами України¹. Дослідницею сформульовано її філософсько-світоглядні принципи,

¹ Див. : Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці. – дисерт. на здоб. наук. ступ. кандид. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Ван Сі. – Львів, 2013. – 249 с.

сформовано типологічну систему рефлексій у різних жанрах європейського музичного мистецтва. Особливу цінність в контексті досліджуваної проблематики має докладний аналіз конкретних мистецьких рішень на прикладах поетичних переспівів, вільних та професійних перекладів на прикладі камерно-вокальної творчості українських композиторів першої третини ХХ ст. та доби постмодерну: Б. Лятошинський “Три романси на вірші китайських поетів” для високого голосу з оркестром (ор. 17); І. Белза “Порцеляновий павільйон. П’ять китайських віршів М. Гумільова для одного голосу і фортепіано” (ор. 23); Солоспів “Самотна” В. Балтаровича на текст Ван-Сенг-Ю (Ван-Сен-ю) та цикл “Китайська флейта” для сопрано в супроводі фортепіано (ор. 6) А. Рудницького; Цикл “Озеро білих лотосів” для голосу, флейти, альту, бандури та ударних О. Рудянського; Медитативне дійство “Пісні весни” для голосу та інструментального ансамблю М. Шука.

Враховуючи і проектуючи певні і важливі напрацювання даної методологічної платформи на власний матеріал та вичерпність мистецьких зразків української музики вказаного періоду, композиції, взяті за основу розгляду Ван Сі, будуть наводитись лише в умовах компаративних аналітичних паралелей. Проте образність, пов’язана з культурною традицією Китаю у проекції на професійну музику європейських країн різних епох в цілому та окремо – її співзвучність та специфіка у вокальній творчості в них не виокремлюється у спеціальну площину.

Окрему групу становлять праці з теорії театральних жанрів у сфері міжкультурних взаємодій авангардного театру в цілому [56], Г. Крега, М. Рейнхардта, А. Таїрова [165], та, зокрема, концепцію китайського театального мистецтва у режисерській діяльності В. Мейєрхольда [121, с. 140-148], Антонена Арто [87, с. 213-245]. У них розглядаються напрацювання з запозичень акробатичних і танцювальних тренінгів, системи біомеханіки, медитації, настроювання на виставу як церемонію чи ритуал, як механізмів формування засад акторського професіоналізму та техніки гри – блоку методів управління акторськими емоціями у процесі театальної постановки,

вивільнення від театру переживання на користь театру як вистави, представлення, подолання грані сценічного простору та глядацького залу, умовність місця сценічної дії, декоративність сценічного руху.

Проникнення образності, пов'язаної з Китаєм, та рис китайського театрального мистецтва у драматургію й акторське мистецтво країн Європи, розглядаються у масштабних дослідженнях Мері Інграгам, Соу Йозефа та Рея Мудлі “Опера в мультикультурному світі” [208] та Юдит Цейтлін, Джонатана Гея, Юан Лі, Альфреда й Давида Смартів “Сценічні образи: опера в китайській візуальній культурі” [231]. Безпосередньо оперні традиції й образно-філософська театральна символіка різних шкіл Китаю систематизуються в працях Донга Шеншена “Образи символів пекінської опери” [190] та Ксе Хін Ю “Практичний курс Пекінської опери” [232].

З позицій розвиненої теми в музично-театральному мистецтві вагомим є послідовний аналіз сюжету про принцесу Турандот у драматичних та музично-сценічних композиціях різних епох, здійснений Вільямом Ашбрукком та Гарольдом Пауерсом у праці “«Турандот» Пучіні : кінець величної традиції” [180].

В площині дослідження знаходиться й праця Тетяни Тихонової “Схід-Захід у творчості європейських композиторів першої чверті ХХ століття: Музично-театральні моделі” (Москва, 2003) [138], яка за матеріал дослідження обрала відповідні музично-драматичні композиції першої чверті ХХ століття. На прикладі опер представників італійської, угорської, російської, німецької композиторських шкіл (“Турандот”, “Мадам Батерфляй” Дж. Пучіні, “Гізай – жертва” К. Орфа, “Соловей” І. Стравінського, “Чудесний мандарин” Б. Бартока) дослідниця вибудовує основні моделі діалогу на відповідних рівнях художнього тексту, їх типологію й актуальність кожної з них на різних етапах вказаного часового відрізка.

В українському музикознавстві проблематика міжкультурної взаємодії на векторі Китай – Європа широко розглядається крізь призму бачення китайських фахівців, що здобувають освіту в європейському середовищі,

маючи змогу спостерігати за протіканням процесу в безпосередньому контакті. Це статті та дисертаційні роботи з питань вокального мистецтва, педагогіки, методики й виконавства Чжан Чунь Лян, Лі Це Хоу, Хоу Цзянь, Лю Сімей, Чань Лунь, а також масштабне дослідження У Голінг (“Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть” (Одеса, 2006)).

Окремі аналітичні розвідки містять монографічні праці Л. Ковнацької, присвячені, зокрема, камерно-вокальній та хоровій творчості європейських митців, пов’язаних з тематикою Китаю чи на тексти китайських авторів (Б. Брітена [23], А. Веберна, А. Рудницького [9], І. Белзи [19], Є. Кнапіка, Е. Денисова [100] та ін.) в цілому та окремих жанрів європейського мистецтва. Ті ж аспекти можна вивчати з позицій неординарного трактування жанрових моделей на прикладі доробку окремих митців, які віддали належне захопленню поетичним мистецтвом стародавнього Китаю: В. Усовича [73-74], Ю. Вайсберг [86], Г. Свірідова [125] та ін.

Серед потужного корпусу праць, присвячених доробку І. Стравінського базовими є монографічні роботи Б. Асаф’єва [6], М. Друскіна [44], С. Савенко [116], Б. Ярустовського [177]. Світоглядні позиції композитора конкретизовано у розвідці А. Аркелової [5]. Безпосередньо опера “Соловей” розглядається в статтях В. Владімірова [2], А. Баєвої [7] і фрагменті дисертації Л. Михайленко [93], що представляють різні ракурси розгляду твору. У першій роботі виявляються тенденція до живописно-картинної організації матеріалу опери, а також деякі аспекти взаємодії східного і західного мистецтв у творі. У другій науковій праці опера І. Стравінського характеризується як феномен стилю модерн.

З робіт, які досліджують загальні проблеми творчості Б. Бартока на рівні специфічних засобів екзотизму в музичному мисленні й методології аналітичного підходу, цінними є монографії та роботи російських і зарубіжних музикознавців І. Нестьєва [101], І. І. Мартинова [88], Е. Лендваї [213], Й. Уйфалуші [139], Й. Фріг’езі [201], С. Даунса [196], Е. Кутевої [75].

Роботи Е. Лендваї, Е. Кутевої та С. Даунса експонують собою різні підходи до аналізу конкретного музичного твору. Є. Лендваї присвячує основну увагу розгляду формотворення, тематизму, гармонічної мови балету “Чудесний мандарин” з погляду авторської концепції теорії осей. Е. Кутева досліджує ладові структури балету, співвідносячи її з ладами, представленими у східно-європейському фольклорі. С. Даунс пропонує співвіднесення філософської та культурної традицій.

Проблеми стилю Дж. Пучіні, зв'язку його з традиціями італійської опери, а також місце творчості композитора в контексті європейської культури кінця XIX – першої чверті XX століття висвітлюються в монографіях вітчизняних дослідників Л. Данилевича [40] і О. Левашової [76]. Особливості драматургії опер митця розкрито в роботі Б. Ярустовського [177]. Із зарубіжних досліджень, присвячених оперному доробку композитора, істотні щодо досліджуваної проблематики міркування до спостереження містять монографії Д. Амі, А. Готьє [202], П. Кофмахера [209], Е. Краузе [210]. Проте у них не простежується характер і способи співвіднесення вільних переспівів та професійних перекладів давньої поезії Китаю, їх музичне прочитання з позицій національної традиції, історично-стильового середовища й індивідуального авторського стилю, що є метою даного дослідження.

Окрім світоглядних, філософських, естетичних та жанрових моделей в полі уваги дослідників є й **окремі виразові засоби та принципи драматургії**. Зокрема, це сфера ритміки, ладовості, мелодики, композиторські техніки, на які спроектовані філософські праці та логічні схеми китайських мислителів минулого. До таких, зокрема, належать дослідження Г. Капеллена [187, с. 216-227], М. Карнера [188], М Кука [192], Й. Ковача [193], Д. Шедівого [227] та ін.

Шляхи взаємодії цивілізацій на прикладі європейської музичної творчості науковцями розглядаються крізь призму широкого спектру чинників: через екзотизм, орієнталізм, літературні та музичні алюзії образів

Китаю, філософські віяння, театральну традицію, перекладну стародавню поезію, інтерпретовану композиторами-європейцями.

Відмінність векторів пошуку перелічених досліджень створює потужне підґрунтя для певних узагальнень щодо провідних тенденцій, мотивації звернення, стильових особливостей, співвіднесення етичних, образних семіотично-символьних позицій китайського поетичного й театального мистецтва у різних жанрових сферах європейської музичної творчості. Завдяки цьому формується широкий спектр перспективи спеціальних досліджень творчості даної тематики, зокрема у сфері стильової та жанрової теорії.

1.2. Еволюція образу Китаю в естетико-мистецьких традиціях країн Європи у проекції на музичну творчість

Уявлення про країну й відповідний їй образ, безумовно, проходить значну еволюцію, що зумовлюється комплексом причин. Так, зміна уявлень європейців про Китай у найбільш широкому – еволюційному сенсі, розглядається англійським істориком Раймоном Доусоном у праці “Китайський хамелеон” (Raymond Dawson “The Chinese Chameleon”, Лондон, 1922) [195]. Автор глибоко аналізує аспекти міфологізації та ідеалізації образу Китаю в свідомості європейців, пропонуючи базову для багатьох подальших досліджень періодизацію їх якісних видозмін та переосмислень:

- 1) XIII – XVI ст.;
- 2) XVII – XVIII ст.;
- 3) кінець XVIII – перша половина XX ст.

Докладніше розглянемо кожен з періодів.

1). Найбільш ранніми відомостями про Китай дослідники вважають описи перших контактів між Да-Цинь і китайською імперією в європейських і китайських античних джерелах. Неповними і малодостовірними даними країни Європи збагачуються у XIII столітті, після чого у XVI-му туди

спрямували свої шляхи численні місіонери, а також мандрівники та представники дипломатичних служб у пошуках розширення міжнародних контактів, які, ймовірно, збіглися у часі з відкриттям Великого Шовкового шляху. Власне ієзуїти, на переконання дослідниці Д. Дубровської [45], стали творцями певних міфологізованих стереотипів, сформованих працями й перекладами Карла Гюцлаффа, Жозефа М. Костелло, В. Х. Медхерста, Антуана-Франсуа Прево д'Езіля, А. Ремюзі, Самуеля Уеллса Уільямса¹, довгий час були єдиним джерелом зведень про Китай у Європі.

Однією з найпопулярніших публікацій стали епістолярії місіонера-єзуїта XVI століття Санкт-Френсіса Ксав'є. Він був одним з перших сподвижників і послідовників Ігнатія Лойоли, засновника Товариства Ісуса (єзуїтів), який у 1540 році відправився в якості місіонера в Південну Азію, Індію, Індонезію, Японський архіпелаг, острови поблизу берегів Китаю, де протягом десяти років написав 138 листів та інструкцій-порад. Наповнені історико-етнографічними відомостями про спосіб життя, культуру, побут, сільське господарство, вони захоплено сприймалися сучасниками, були перекладені латинською, німецькою, французькою та іншими мовами, поширювалися в рукописних копіях, видавалися частинами та великими блоками. Англомовній спільноті вони стали відомими завдяки більш пізнім перекладам Жозефа М. Костелло – провідного біографа і дослідника творчості місіонера-єзуїта. У свою чергу місіонерські позиції здійснили

¹ Costelloe, M. Joseph. *The Letters and Instructions of Francis Xavier*. Anand Gujarat, Gujarat Sahitya Prakash.- 1993. P. 267; Прево А. Ф. *История о странствованиях вообще по всем краям земного круга, сочинения господина Прево, сокращенная новейшими распоряжениями через г-на Ла-Гарпа, члена Французской академии. Часть вторая: Азия. Кн. четвертая: Продолжение о Китае*. М., 1784.; на російський язык переведена 1782 года Дмитровскаго уезда в сельце Михалево Михаилом Веревкиным. Ч.1-22 М., Унив. тип. у Н.Новикова, 1782-1787.; Remusat A. *Essai sur la langue et la litterature chinoise*, - Paris, 1826; Gutzlaff Ch. *Journal of three voyages along the coasts of China in 1831, 1832, 1833 with notices of Siam, Korea and the Loo-Choo Island*. - London: Frederic Westley and A. H. Davis stationers' hall court., 1834; Medhurst W.H. "The Shoo King" or *Historical Classic*. Shanghai, 1846; Williams S. Wells, *The Middle Kingdom; a Survey of the Geography, Government, Education, Social Life, Art, Religion, & c., of the Chinese Empire and its Inhabitants* // *The North American review*.-1848.-Vol. 67, №10.-P.520-521.

потужний вплив на наукові й літературні процеси, котрі експонували новітні, відносно об'єктивніші уявлення про Китай в історичній перспективі.

Цінним джерелом уявлень загалом про країни Далекого Сходу є напрацювання, які здійснив уродженець Пруссії місіонер-протестант Карл Фрідріх Август Гюцлафф (Karl Friedrich August Gutzlaff), який вбачав свою життєву мету в поширенні там християнства. Деякий час він жив у Сіамі, працював над перекладом Біблії на тайський, згодом переїхав до Китаю, де опанував кілька діалектів і працював над збагаченням перекладної літератури, був перекладачем на кораблі Ост-Індської компанії, завдяки чому відвідав Корею і Окінава, а згодом кантон в Маньчжурії. Оповіді безпосереднього очевидця без мовних бар'єрів ним змальовано у автобіографічній праці “Journal of Three Voyages Along the Coast of China, in 1831, 1832 and 1833: With Notices of Siam, Corea, and the Loo-Choo Islands”, а також у нарисах “Історія Китаю”(1834) та “Відкриття Китаю” (1838).

Врахуємо ту обставину, що цей період – стабільного панівного положення Китаю у добу найвищого розквіту аж до початку монгольського панування, в той час як європейські держави лише торують власні шляхи в світовій політичній карті світу, а країни Американського континенту у цій панорамі відсутні взагалі. Власне таку позицію з урахуванням найновітніших досліджень сучасних західних синологів та дослідників з Китаю розкрито в праці Д. Є. Мунджелло “Велике протистояння Китаю і Західного світу, 1500–1800” [221]. Автор стверджує, що дослідження стародавніх епох може нести неабиякий потенціал актуальності для сучасності, порівняно з недавнім минулим, насамперед задля усвідомлення європейцями феномену сучасного економічного зростання Китаю.

Наслідком ряду видатних географічних відкриттів, що зумовили боротьбу за панівні позиції на морях та опанування нових територій і ринків, стало зацікавлення Європи Китаєм як потенційним об'єктом торговельного партнерства та місіонерського служіння (згадаємо про неймовірний розвиток економіки й торгівлі Англії та Голландії, розкіш придворного життя епохи

династії Цин). Із запозичень цього періоду в Європі слід назвати використання порцелянового посуду, механічних годинників, застосування для оздобу лаку, олійного розпису та гравюри по металу.

2). Протягом двох наступних століть (XVI – XVIII) уявлення про незнану в Європі цивілізацію доповнюється численними документальними та матеріальними свідченнями, хоча й не позбувається численних домислів і штампів. Вченими об'єктивно констатуються наслідки міжкультурних контактів у сфері філософської думки у Франції, у науково-історичній сфері у першій половині XVIII століття видається велика кількість книг та енциклопедій з історії, мови, культури Китаю, перекладаються французькою, англійською, німецькою мовами філософські твори та знаменні зразки поезії й літератури, відбувається осмислення теми Китаю вченими та письменниками доби Просвітництва (Ф. Вольтером, Г. В. Лейбніцом, Й. В. Гете та французькими фізіократами на чолі з Франсуа Кене¹): “На зміну уявленню про «країну казкової розкоші» приходять уявлення про «Імперію мудреців», в якій на практиці втілений просвітницький ідеал освіченого монарха” [144, с. 49].

Некритичне сприйняття свідчень єзуїтів створило передумови для створення міфологізованого образу Китаю в Європі, який популяризували просвітники (Г. В. Лейбніц і Фр. М. Вольтер), наклало відбиток на філософські вчення (Ш.-Л. Монтеск'є, Д. Дідро і Фр. М. Вольтера (М.-Ф. Аруэ). [29] Це був утопічний ідеалізований образ країни, у якому давні імператори поставали аналогами верховних жерців, ідеологами і натхненниками економічних та аграрних новацій, покровителями й творцями культурних і етичних цінностей. Так, Ф. Вольтер та Ш.-Л. Монтеск'є протиставляли світський та раціональний характер китайської традиції надмірній релігійності Європи. Позиції щодо Китаю його культури та форм

¹ Кене Ф. Китайский деспотизм. Глава VIII. / Ф. Кене // Ф. Кене, А. Р. Ж. Тюрго, П. С. Дюпон де Немур. Физиократы. Избранные экономические произведения М. : Эксмо, 2009. – С. 459-481. – (серия «Антология экономической мысли»).

правління Вольтер висловив у працях “Дослідження про звичаї та дух народів”, “Китайський катехізіс”, “Філософський словник” і п’єсі “Китайський сирота”, окремих розділах праць “Філософія історії” [30, с. 105-112], “Звістка про суперечку щодо віри, яка сталася в Китаї” [124, с. 3, 4.], де ним заторкувались історичні аспекти, літописні традиції, конфуціанство, релігійні відгалуження. Ш.-Л. Монтеск’є у роботі “Персидські листи”, виходячи з деспотичної азіатської форми правління, вважав китайців ментально не спроможними на свободолюбство, а отже й найменше прагнення до поступу й рух до демократії, республіки. Іншу позицію засвідчують міркування філософа і публіциста, члена Французької академії, вихователя Людовика XIV Франсуа де Ла Мот ле Вайе (де Ламот-Левайє), висловлені в праці “Конфуцій – Сократ Китаю”, яка базується на працях єзуїтського місіонера Ніколя Тріга. Французький мислитель співвідносив Конфуція з Платоном і Сократом, констатуючи переваги позицій китайського філософа і державний устрій Китаю як держави високих етичних норм та наукового розвитку, що може слугувати ідеальною моделлю для Європи XVII століття. “Ніхто, крім філософів, не правив Китаєм”, – стверджував автор [цит. за : 71, с. 138].

Праці та переклади філософських й поетичних творів китайських авторів, їх естетичний та соціологічний аналіз знайшли своє відображення в доробку Г. В. Гегеля, І. Г. Гердера, О. Голдсмита [37], Ж. Ж. Руссо. У їх творчих здобутках постають компаративні дослідження цивілізаційних засад, міжкультурних взаємин з позицій концепції європоцентризму, де суспільний устрій і ментально-світоглядні засади китайської цивілізації підлягають критиці чи експонуються аспекти їх недосконалості, нижчості (можна згадати, що Г. В. Лейбніц називав Китай “анти-Європою”, Наполеон і кайзер Вільгельм передрікали суспільні потрясіння в разі зростання політичної ролі Китаю в світовій політиці, пророкуючи “жовту небезпеку”). “Діячами Просвітництва приклад Китаю був узятий на озброєння як знаряддя політичної боротьби, особливо з духовною гегемонією церкви. Просвітителі

вирішили, що в зовнішності Китаю, змальованій єзуїтами, вони знайшли втілення свого ідеалу «освіченої монархії», «Платонової держави мудреців». По суті, Китай важливий був не сам по собі, а як модель «доброзичливого деспотизму», яку просвітителі демонстрували європейським монархам», – справедливо констатує Н. Калініна [57, с. 124].

Цей період знаменний і ближчим знайомством з китайською літературою: на початку XVIII століття на декілька європейських мов перекладається найдавніший китайський трактат – “Книга перемін”, екзотична театральна п’єса “Сирота” Вольтера опирається на переклад твору Цзі Цзюньсяня “Сирота з дому Чжао”, здійснений у середині 1730 року. Замилування китайською культурою поділяв великий німецький математик Лейбніц, який здійснив дуже цікавий аналіз китайської “Книги перемін”, Д. І. Фонвізін зробив переклад з французької на російську мову однієї з книг конфуціанського канону “Велика наука” [72, с. 80].

Видатний німецький поет Й. В. Гете у зрілий період творчості написав цикл віршів “West-oestlicher Divan” (“Західно-східний диван”, 1819), відкривши тим самим еру захоплення орієнтальною поезією в німецькій літературі. Слідами Традиції Й. Ф. Гете розвинули Ріккерт, Платен та ін. А пізній період знаменувався поетичним циклом з 14-ти віршів “Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten” (“Китайсько-німецькі часи дня і року”, 1827), в якому Персія та Індія поступаються місцем Китаю. Це був період творчої та філософсько-естетичної діяльності митця, коли остаточно сформувалась його концепція світової літератури під впливом докладного студіювання перекладних текстів арабських та індійських поетичних зразків з фондів Ваймарської бібліотеки. У 1819 році Гете писав: “Мій намір полягає в тому, щоб радісно зв’язати Захід і Схід, минуле з сучасним ... зрозуміти одного за допомогою іншого” [58, с. 29]. Свою наукову позицію він вибудовував, послуговуючись консультаціями провідних вчених свого часу – ієнських професорів-сходознавців Йогана Готфріда Ейхгорна, Вільгельма Георга Лорсбаха і Йогана Готфріда Людвіга Козегартена, берлінського вченого і

пруського посла в Стамбулі Генріха Фрідріха фон Діца, Гейдельберзького арабіста Генріха Еберхарда Готтліба Паулуса, Геттінгенського професора Арнольда Германа Людвіга Геерена, віденського сходознавця і перекладача Йозефа фон Хаммера. Вона склалася багато в чому завдяки заняттям європейськи освіченого Гете літературою, культурою, історією, релігією Сходу – Сходу найрізноманітнішого, в духовно-моральних цінностях якого він бачив порятунок від скверни світу, що загруз у вадах.

Характеризуючи позиції митця та його сучасників (насамперед Готфріда Арнольда, Гердера, Віланда) Галина Ішимбаєва відзначає: “На порядку денному – загальнолюдська причетність до гуманізму, до діалогу цивілізацій, до синтезу культур. Ці актуальні завдання нашої сучасності, усвідомлювані сьогодні як життєво важливі, були сформульовані майже двісті років тому просвітителями, котрі вперше здійснили спроби осягнути специфіку та закономірності процесу єднання різних літератур, які, залишаючись національними, формують єдине поле всесвітньої літератури” [55]. Н. Калініна стверджує: “Найбільш яскраво міжцивілізаційна взаємодія виразилася в XVIII столітті у так званому «китайському бумі». Прокотившись по всій Європі і Росії, він відповідав потребам суспільного розвитку і був результатом попереднього культурного обміну, пластів культури як фактор культурної динаміки” [57].

Паралельними до філософсько-соціологічних аспектів пізнання китайської культури, стали зумовлені ними мистецькі процеси. Вони реалізуються насамперед завдяки поширенню й утвердженні в автономну гілку рококо стильового напрямку *chinoiserie* (шинуазрі, шінуазері), що спирався на використання мотивів і стилістичних прийомів середньовічного мистецтва. Він став одним з видів орієнталізму, і, в більш широкому сенсі, екзотизму (цю ж лінію доповнюють і розвивають туркоманія, японізм, арабо-індійський стиль, єгиптоманія тощо).

Наприкінці XVII століття на рівні широкого соціуму мода на китайське виражається у колекціонуванні ужиткових виробів та стилізації, створенні

предметів у китайському стилі, які надалі породжують напрям *chinoiserie* в ужитковому мистецтві (в т.ч. елементи костюму, дельфтська та мейсенська порцеляна, садово-парковій культурі і створенні парково-палацових ансамблів (китайське селище у Царському селі з окремим приміщенням для китайського театру¹, “Китайські кімнати” в Оранієнбургу біля Берліна курфюрста Бранденбурзького, а згодом – короля Пруссії Фрідріха та Катерини I в палаці Монплезір у Петергофі, альтанки, місточки, китайські павільйони від потсдамського палацу Сан-Сусі, Порцелянового Тріанона Людовика XIV у Версальському парку² до Китайського павільйону Золочівського замку й містка дендропарку Олександрія у Білій Церкві) (В.1), у літературі, живописі та музиці.

На картинах Томаса Гейнсборо (“Портрет подружжя Ендрю”, “Мері, графиня Гоув”) (Див.: Додаток В.2), Франсуа Буше (“Відпочинок на полюванні”, “Китайський сад”, “Ранковий чай”, “Дама в тифельках-мюлі”)³ (В.3), Жана Батиста Симеона Шардена (“Чаювання”), та низки творів інших художників XVIII століття (Додаток В.4) зустрічаються персонажі з рукавами *a-la pagode* у платтях виду *robe a la francaise*, віялами, тифельками-мюлі, солом’яними капелюшками й парасольками в китайському стилі, інтер’єри з живописними ширмами, сценами чаювання, стилізовані паркові сцени, книжкова графіка збагачується віньєтками у китайському стилі (Додаток В.5).

¹ Для нього творив Дж Паізієлло.

² Палац, подарований королем Франції його тодішній фаворитці маркізі де Монтеспан і розібраний сімнадцятьма роками пізніше, складався з однієї великої і чотирьох маленьких одноповерхових будівель. Кути будівель і карнізи були облицьовані фаянсовими плитками, які виготовлялися в Дельфті, Невері, Руані та Лісьйо. Колористична схема інтер’єру відповідала духу раннього стилю *chinoiserie* – білі гіпсові стіни оздоблювалися синіми орнаментами, що колористично наслідували розписи китайської порцеляни епохи Мін, такою самою була колористика меблів. Вишивки з квітковими візерунками, використані в інтер’єрі Тріанона, мали китайське походження [99].

³ Фаворитка Людовіка XV – маркіза де Помпадур була великою прихильницею *chinoiserie* в живописі: саме на її замовлення Франсуа Буше створив серію картин на китайську тему.

Однак з цього очевидним залишається факт, констатований Єліною Герштейн: "...за достатньої обізнаності європейської науки XVIII століття релігійного, громадського та мистецького життя східних країн, європейські художники та письменники жодною мірою не прагнули до істинності зображуваних екзотичних предметів. ... в художньо-культурній взаємодії «Схід» представлено у свідомості Заходу не як істинний, історико-етнографічний феномен, а як якийсь Орієнтальний міф, результат західної сходоманії, стійкого комплексу потягу до Сходу" [33, с. 7].

У музичному мистецтві Європи XVII-XVIII ст. китайська тематика рельєфно представлена у театральному мистецтві, де сюжети змальовують вельми умовний казковий Китай, відповідний естетиці придворних розваг *à la chinoise* доби Просвітництва. Музичні твори, пов'язані з китайською образністю, відрізняються втіленням екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних творах з програмністю театального спрямування.

Найбільш численно представленими у музичному мистецтві даного періоду є сценічні композиції – опери (комічні та серенади) і балети, більшість з яких були скороминущими явищами на європейських (насамперед французьких) сценах. Такими були, наприклад балети "Мандарин", "Галантний Китай", "Маскарад короля Китаю", "Китайська пастушка"¹ (оповідалося про сердечні схильності рум'яних селян, що живуть на лоні благодатної природи Китаю, всі персонажі виступали в стилізованих китайських костюмах). Спеціально для постановок при дворі Мадам Помпадур у театрах палаців *Petit Trianon* і *Bellevue*, згодом і в Паризькому *Opéra-Comique*, її приворний музикант Жан Батіст Дегесс (Jean-Baptiste Dehesse, Jean-Baptiste de Hesse) створив низку балетів-пасторалей та балетів-пантомім, серед яких знайшлося місце й китайській тематиці "Китайський володар" ("*L'Opérateur chinois*", 1748) та "Китайське весілля" ("*Les Noces chinoises*", *opéra-comique*, 1756). Популярністю користувалась комічна одноактна

¹ Імена авторів музики не збереглися, відомі лише літературні фабули й подекуди – автори хореографії.

інтермедія-пародія Джузеппе Селітто та Луї Анс'юма (Giuseppe Sellitto, Louis Anseume), “Вишукані китайці у Франції: пародія на повернення китайців” (Le Chinois poli en France: parodie du chinois de retour”, 1754). Не можемо не згадати і блискучу театральну виставу Генрі Перселла “Королева фей” (“The Fairy-Queen”, 1692) та комічну оперу К. В. Глюка “Китаянки” на лібрето П’єтро Метастазіо (Componimento drammatico “Le Cinesi”/ “Die Chinesinnen”, початкова назва – “L’eroe cinese” Відень, 1754) із змалюванням умовного екзотичного побуту¹. Менш численними є інструментальні твори, серед яких: клавесинна сюїта (ordre) Франсуа Куперена, що включає послідовність п’єс: “Вишукана” (аллеманда) – “Маки” – “Китайці” – “Гострота розуму”.

3). Новим етапом постає початок ХІХ ст., пов’язаний з розвитком промисловості внаслідок низки буржуазно-промислових революцій та розбудовою економічних взаємин (формування колоніальної політики Великобританії та США). Вони змінюють вектор зацікавлення далекою східною країною як об’єкту політико-економічних інтересів. На зміну порівнянню і пошуку відмінностей та співпадінь приходять зневажлива зверхність, європоцентричний осуд невідповідності соціокультурних засад та ментальних цінностей, трактованих як недосконалість і примітивізм.

У творах тогочасних філософів історії Йоганна Готфріда Гердера, Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, Леопольда фон Ранке Китай постає країною, неспроможною до історичного поступу. Застійною і закостенілою іменує культуру Китаю основоположник нової німецької історіографії Леопольд фон Ранке [224]. Його сучасник Й. Гердер у праці “Outlines of a Philosophy of History of Man” (London, 1800) стверджує, що “Китай стоїть як руїна на околиці світу” у перебігу історії [206, с. 293, 297–298].

У чергуванні доантичних цивілізацій (Китай, Індія, Персія, Єгипет) Г. В. Ф. Гегель розглядає Китай як осередок незрілого духу, не здатного на звільнення і навіть осмислення цього поняття, який знаходиться поза

¹ Про дві останні опери докладно у розділі 2.

світовим історичним процесом, а його світоглядна система базується на релігії і містиці [32, с. 114–115.].

У 1873 році в “Школі живих східних мов” відбувся Перший міжнародний конгрес орієнталістів, присвячений проблемам порівняння історичного розвитку країн Європи та Далекого Сходу, питань археології, антропології та літератури, лінгвістичним проблемам та особливостям перекладу.

Свій внесок у тематику здійснив французький композитор і педагог Франсуа Емануель Жозеф Базен (François Emmanuel Joseph Bazin, 1816-1878) автор комічних опер, серед яких виділяється “Подорож до Китаю” (“Le voyage en Chine”, 1865) у трьох діях на лібрето Ежена Лабіша (Eugène Labiche, 1815-1888) та Альфреда Делакюра (Alfred Delacour, 1817-1883). Сюжет до Китаю має дуже умовне відношення¹, проте відображає реалії європейського суспільства початку колоніальних воєн (В.6).

Новітнім, цікавим підходом до фольклорного матеріалу вирізняється фортепіанна композиція “Блискуча фантазія на теми китайських арій” ор. 724² Карла Черні, що вийшла друком у видавництві Н. Зімрока у Бонні – один з рідкісних випадків у музичному мистецтві названого періоду, де цитуються взірці арій китайських митців династії Юань. Яскрава віртуозна композиція обрамляється ефектним маршовим вступом (*Allergo maestoso*, 4/4, *ff*) в акордовій фактурі з подальшим імпровізаційним фактурним

¹ Впертий бретонець Помпері, батько двох доньок, не дає згоди на шлюб однієї з них, яка під час подорожі до Неаполя заручилась з морським офіцером - Анрі де Кернуосаном – також наполегливим і впертим. Одного разу на шляху їх екіпажі не поступилися місцем один одному. Батко вивозить родину до маєтку Шербург, але наречений слідує туди, провокує дуель та інсценує поранення, проте розіграш закоханих змовників викриває мадам Помпері. Родина вирішує протягом двох годин вирушити до Китаю. Третя дія відбувається на кораблі. Помпері відвідує корабель, яким має подорожувати його сім'я. Капітаном корабля є Анрі, проте він на кілька годин просить друга замінити його в цій ролі. Несподівано, з'явившись, він вимагає взяти його за сина, інакше залишить Помпері в Китаї, на що отримує нову рішучу відмову. На знак капітана матроси піднімають в підтримку Помпері удаваний бунт, який Анрі нібито придушує і вимагає покарати призвідника через повшання. Після цього непоступливий батько дає згоду на шлюб, а корабель, не залишавши узбережжя Шербура, повертається в порт.

² Czerny C. General Information Fantaisie brillante sur des airs chinois Op.724 / Carl Czerny. – Bonn : N. Simrock, 1839. – 17 с.

розвитком. Основний розділ твору – контрастно-складений, де викладаються та варіюються різні за тематизмом, темпо-характером і тональністю обробки відомих китайських мелодій “пісень без слів”: 1. Moderato, C-dur, 4/4, 2. Andantino con moto, dolce, B-dur, 3. Allegro vivace, 6/8, *p*, F-dur. Кожен з розділів завершується зв'язкою-переходом, фактурно близьким матеріалу обрамлення. Виклад тем орієнтований на традицію фольклорного романтизму (ладова уніфікація з мажоро-мінором, квадратність побудов, гомофонно-гармонічна фактура з ламаними акордовими чи вальсоподібними фігурами) [254].

У другій половині XIX – на початку XX-го ст. (т. зв. колоніальний період) Китай в основному зберігає імідж країни відсталості та застою, проте ці процеси співвідносяться з революційними соціальними змінами європейських країн. Звідси – спроби співвіднести дихотомічні аспекти функціонування різних цивілізацій на тлі відходу в минуле образу традиційної патріархальної Європи, тобто ідей декадансу.

В Україні, в інтелігентських та мистецьких колах теж виявляється інтерес до китайської культури і цивілізації, хоча уявлення про культурні відмінності й раси у ставленні до народів Сходу залишається досить умовним. Про це може свідчити посібник Лесі Українки “Історія давніх народів Сходу” (первісна авторська назва “Стародавня історія східних народів”), праця над яким була завершена 1890-1891 рр. У підготовці посібника українська дослідниця опиралась, згідно порад відомого історика, свого дядька Михайла Драгоманова, на популярні передові праці французьких та німецьких авторів, насамперед докладно ілюстроване дослідження Луї Менара “L’histoire des anciens peuples de L’Orient” (Париж, 1882) [218] та монументальне дослідження професора археології у Сорбонні й очільника кафедри єгиптології у Collège de France Гастона Каміля Шарля Масперо (батька славетного синолога Анрі Масперо). “Стародавня історія народів Сходу” (1875) [89]. Згідно з позиціями тогочасної науки в посібнику китайську цивілізацію віднесено до найдавніших, поряд з індійською,

египетською, далі ассіро-вавилонською, гебрейською (жидівською) і фінікійською, і трактують як расу, ототожнюючи з монголами: “**арійці** (до них належали індуси, мідійці і перси потім греки, римляни і більшість європейців), **семіти** (жиди, фінікійці та ассірійці), **єгиптяни** або **копти**, **кушіти** (всі чорні народи африканські) і **монголи** (китайці)” (виділення жирним шрифтом – *авт.*). [78, с. 10]. Цікавою й показовою видається типова для епохи романтизму думка Лесі Українки щодо можливості пізнання народу через мистецтво, яке достовірніше за оманливі відомості легенд та давньої наукової літератури: “Перси, інші арійці та китайці, хоч і були сусідами, однак дуже мало знали один одного. Отже про історію кожного з цих трьох народів найбільше можна довідатись з їх власної літератури, а дещо теж і з грецьких істориків... Хоч і не завжди можна вірити давній літературі, бо в ній багато байок, однак все таки, рівняючи її з істориками грецькими та з літературою сусідів, можна бачити, що в ній правда, а що неправда. За те з останків давнього хисту, ми бачимо правдиву, певну історію, історію хисту, історію цивілізації” [78, с. 12].

На думку класика цивілізаційного (або культурно-історичного) підходу в німецькій філософії історії О. Шпенглера, китайська культура є найбільш близькою по духу західноєвропейській з огляду на устрій китайської держави, астрономію та історію, портретний живопис, паркове та музичне мистецтво, винахід цивілізаційних важелів: пороху, книгодрукування і компаса. Проте очевидними відмінностями, на думку вченого, є світоглядно-ментальні: “І все ж дао дуже далеке від думки технічного опанування природи. Китайський парк уникає енергійної перспективи. Він розташовує один горизонт за іншим і повертає до прогулянок, не вказуючи на мету” [170, с. 358].

Епоха романтизму привносить нові позиції у зображення Китаю засобами мистецтва, відбувається відхід від екзотичної умовності, активне знайомство ужитковим і образотворчим мистецтвом і їх входження у європейську практику. Від середини століття китайське мистецтво (поряд з

експонуванням культур Японії і Монголії, а також колоніальних островів) стабільно присутнє на всесвітніх виставках, поширеним явищем стають антикварні та арт-кав'ярні як місця поціновувачів здобутків східних цивілізацій, які зумовили в подальшому певні тенденції єврейського образотворчого мистецтва, інтерес до містики, езотерики, медитації, незавершеності та енергетики каліграфічного мазка.

Проте образ країни зберігає стійке сприйняття відданого традиції Китаю як сфери закостенілості, відсталості і застою, початок опіумної експансії зумовлює появу літературних творів європейських письменників (Сакс Ромер у серії новел-детективів про торговця опіумом, хіміка, спеціаліста з отрут Фу Манчу з негативними характеристиками представників цієї нації як “жовтолицих чортів”, “жовтолицих дияволів” у “Королі сищиків” Ната Пінкертон)¹.

Протилежний полюс представляють літературні твори Сомерсета Моема² (W. S. Maugham) “На китайській ширмі”, / “On A Chinese Screen” , Бертрана Рассела (Bertrand Russell) “Поблеми Китаю” / “Problem of China”), низки китайських авторів з європейською освітою, як, наприклад, романи Лао Ше – викладача школи сходознавства Лондонського університету (1924-1929 рр.) “Філософія шанованого Чжана” (“老张的哲学”, 1926 р.), “Мудрець Чжао сказав” (“赵子曰”, 1927 р.), “Двоє Ма” (“二马”, 1929 р.) Зрештою, виникає мінлива й глибоко індивідуалістична концепція сприйняття країни рядом європейських митців, культурологів і філософів, яка розкриває діаметрально протилежні позиції щодо традицій, філософії, цивілізаційного внеску, економічних, політичних, культурних чинників, традиційних типажів, вербалізована англійським істориком Раймоном Доусоном у вище згадуваній праці “Китайський хамелеон” [195]. Автор глибоко аналізує

¹ Такі епітети стануть сталими ідіомами у художніх та документальних творах російських авторів у час російсько-японської війни. Ідентичні визначення зустрічаються й у китайських документах та літературі щодо представників російських дипломатичних представництв.

² С. Моем провів зимові місяці 1919-1920 рр. у подорожі 1500 миль вгору по річці Янцзи, що послужила підставою написання збірки “On A Chinese Screen” (1922).

аспекти міфологізації та ідеалізації образу Китаю в свідомості європейців на тривалому історичному проміжку і осмислює причини їх змін та особливостей.

Реалізація позицій колоніальної політики Франції на Далекому Сході і в Північній Африці зумовила появу в її національній літературі такого жанру як “колоніальний роман”, представленого у творчості П’єра Лоті (“Пані Хризантема” / “Madame Chrysanthème”, 1887, “Азіаде”/ “Aziyadé”, 1879), Клода Фаррера (“Битва” / “La Bataille”, 1909), “Людина, котра вбила” / “L’homme qui assassina”, 1907), “Цивілізовані” / “Les civilisés”, 1905) і Луї Жаколіо (“Берег чорного дерева і слонової кістки” / “La Côte d’Ebène Le dernier des négriers”, 1876), “Поглиначі вогню” / “Les Mangeurs de feu”, 1887), “В нетрях Індії” / “Dans les bidonvilles de l’Inde”, 1888). У цих романах китайці змальовуються переважно як представники відсталих народів і протиставляються освіченим та діяльним європейцям.

В самому Китаї істотним чинником світоглядно-стильових трансформацій стало занурення у середовище європейської культури після завершення опіумних воєн 1840 р., формування анклавів – сталого локального відокремленого проживання громад іноземців. Такими стали німецький Ціндао, міжнародний Тянцзіньський септлмент, російські східні території (Харбін, Далянь). У Шанхаї, наприклад, це призвело до виокремлення двох масштабних зон: Французької концесії й об’єднаного Міжнародного септлменту, а згодом їх розростання переважило власне китайську частину міста. Саме такі регіони стають джерелом привнесень європейської стилістики в архітектуру й ужиткове мистецтво Китаю і, водночас, засобом національної самоідентифікації представників європейських народів в інокультурному середовищі.

Логічним віддзеркаленням цих світоглядних позицій стає, з одного боку, активне зацікавлення темою східних цивілізацій у мистецтві (в тому числі й музичному), з іншого – послідовне утвердження європоцентричних позицій. Прикладами може служити справжній вибух музичних творів

орієнтальної тематики, насамперед у Франції: опери Ж. Бізе, Л. Деліба, К. Сен-Санса розкривають образи Цейлону, Єгипту, Індії, Японії. Зокрема, творчість К. Сен-Санса, якому увага до екзотичної образності була притаманна у винятковій мірі (у його доробку наявні вокальний цикл “Перські мелодії” (“*Melodies persanes*”, op. 26) на слова поеми “Перська ніч” (“*Les Nuit Persanes*”) французького поета Армана Рено (Armand Renaud, 1836–1895), солоспів “Бажання сходу” (“*Desir de L’Orient*”) на власний текст, опера “Жовта Принцеса” (“*La Princesse Jaune*”) може послужити переконливим показником творчих позицій митця-європейця. Так, у першому з його творів вказаної групи марші для духових “Схід і Захід” (“*Orientet-Occident*”, op. 25, 1869), написаному на замовлення спілки художніх промислів, провідною думкою була демонстрація контрасту та подальшого злиття провідних тем, котрі характеризують дві цивілізації. Ю. Кремльов, аналізуючи цей твір, зазначає: “... тема «заходу» не відзначається яскравістю і своєрідністю, а «схід» показано досить скупими засобами (візерункові діатонічні й пентатонічні «сопілкові» орнаменти, у яких обігрується квінта соль-мажору на фоні ударних акцентів органного пункту тоніки, потім швидкоплинна барва мелодичного соль-мінору). Проте музика маршу написана з майстерністю дуже наочного контрапункту і блискучим викладом. «Захід» під кінець, зрозуміло, тріумфує, виражаючи і прагнення до заокругленої форми, й ідею європейського протекторату” [69, с. 67].

На рівні візуальних мистецтв Європи зламу XIX-XX століть знову зринає захоплення естетикою *chinoiserie*, яка виявляється суголосною пошукам у стильовій сфері неокласики (а саме відтворення стилістики рококо), модерну, сецесії, *L’Art Nouveau*, ар-деко, прерафаелітів та *fin de siècle*. Екзотизм XX століття приносить свої плоди в двох нових художніх течіях – функціоналізмі та модерні, де орієнтальне присутнє як обов’язковий елемент стилю.

Одним з поштовхів до цього процесу стало відкриття у 1895 р. в Парижі антикваром з Гамбурга С. Бінгом магазину “*Maison de L’Art*

Nouveau” (“Дім Нового Мистецтва”), де експонувались твори традиційного мистецтва Китаю, Японії, а також роботи молодих паризьких художників Анрі Ван де Велді, Еміля Галле, П’єра Боннара, Френка Бренгвіна, Огюста Родена, Луїса Комфорту Тіффані, виконані в стилістиці, що апелює до традицій Сходу. Іншим чинником, який дав поштовх до заглиблення у виразову сферу орієнталізму, стало захоплення французького живописця, графіка і кераміста Фелікса Бракмона ксилографіями Коекі Хокусая в магазині Делатра у Парижі, в які загортали пачки китайського чаю. Ці, на перший погляд, буденні факти засвідчують відповідність естетики і підготовані естетичні передумови для сприйняття нових форм виразовості європейськими митцями.

Певну роль у цьому відіграли й традиції Всесвітніх виставок (Exposition Universelle) в Парижі, де з першої ж у 1867 р. фігурували павільйони країн-учасниць, в т.ч. Індю-Китаю, представленого китайським театром, а в 1878, 1889 та 1900 рр. була присутня китайська тематична експозиція, яка представляла народні промисли, історію, пам’ятки архітектури, особливості костюмів тощо. На самій же виставці 1900 р. було відведено територію для китайської частини (la Chine a l’exposition de Paris) комплексу стилізованих експозиційних будівель Exposition chinoise (plusieurs pavillons), в тому числі павільйони старовинної порцеляни й сучасного Китаю, Китайська арка на вході до комплексу в Трокадеро (копія одного з входів до храму Конфуція в Пекіні на фундаменті з білого мармуру з жовто-зеленими керамічними орнаментами), Пекінська брама, Китайський павільйон і Китайський палац (розташований на площі Трокадеро, що представляв собою відтворення імператорського палацу Чорного Дракона в Пекіні) (Додатки: В. 10, В. 11).

А між 1901 і 1905 рр. за наказом бельгійського правителя, короля-будівничого (Roi-Bâtitseur) Леопольда II у Брюсселі був змонтований, придбаний на виставці в Парижі Китайський павільйон у комплекті з японською пагодою, який згодом був доповнений вишуканою будівлею з рестораном (пізніше стала експозиційним приміщенням музею).

Окрім цього для стилю модерн вагомими стали умовність китайського живопису та виразова сила китайської каліграфії. Дослідники відзначають притаманне китайському живопису прагнення до лінійної виразності на відміну від європейської традиції побудови об'єму за допомогою колористики й світлотіні, тяжіння до символіки як ключового принципу європейського й російського модерну. Підтвердженням цьому є творчість англійця Обрі Бердслі, француза Поля Гогена, американця Дж. Сінгера Сарджента, голландця Вінсента ван Гога, чеха Альфонса Мухи, бельгійця Енсора Джеймса, росіян Івана Білібіна та Константина Сомова (з мистецького об'єднання "Світ мистецтва"), які неодноразово послуговувалися прийомами орієнталістики. Сильний вплив цих процесів відображають книжкова ілюстрація та плакат (Додаток В. 12).

Таким чином, ХХ століття набуває значення рубіжного положення нового витка глобалізаційних процесів, спостереження над якими Еліна Герштейн підсумовує наступним чином: "Механізм виникнення орієнтального міфу побудований на перетині двох векторів: європейської свідомості (загального чи індивідуального) і персонального «обличчя» – образу запозиченої культури. Завдяки цьому останньому у кожного художнього напрямку, так чи інакше пов'язаного з чужою, екзотичною, на думку європейців, культурою, був свій орієнтальний міф. У ХХ столітті орієнтальний міф переростає географічні рамки Сходу і стає образом несвропейської культури взагалі, усвідомлюваної Європою як якась протипокладена їй система координат, «світоглядна матриця», здатна наділити її новими, початково невластивими якостями і реалізувати ще не розкриті здібності" [33, с. 4].

Можна навести взірці більш безпосередніх впливів: живописець і графік, випускник Московського училища живопису, скульптури та архітектури Михайло Курзін після подорожі до Китаю, розпочатої в 1919 р., створив альбом автотрафаретів "Китайський театр" із зображенням традиційних народних масок.

У свою чергу слідування живопису європейської традиції в Китаї з початку ХХ століття (олійний живопис, графіка, акварель), зберігає свої позиції завдяки діяльності шанхайської школи, що виникла наприкінці ХІХ століття. Такі митці як Ці Бай-ші, Бад Шаньжень, Ші Тао, і один з найбільш послідовних традиціоналістів Хуан Бін-хун зуміли органічно поєднати європейську жанровість з національною традицією (жанри шань-шуй, го-хуа, лінмао, хуаняо, традиційні техніки рисунку тушшю, акварельними фарбами на тонкому бамбуковому та рисовому папері). Ряд митців отримує фахову освіту в Європі (як, наприклад, Сюй Бейхун і Лю Хайсу у Паризькій академії красних мистецтв).

В образотворчому та ужитковому мистецтвах формується поняття “шанхайського полудня” в стилістиці ар-деко, яке стосується в рівній мірі обидвох полюсів цивілізації. Під її впливом сформувалась донині актуальна естетика чьонсам (модерного варіанту традиційного жіночого одягу та його декоративні особливості), саме в Шанхаї – одне з найбагатших зібрань будівель в стилі ар-деко у світі¹, поряд з неостилістикою (тут, як і в ряді інших китайських міст, зустрічаються неороманський², Jugendstil³, неоготика⁴, неокласицизм⁵, необароко, неоромантизм з національним забарвленням⁶), функціоналізмом⁷ та еkleктикою у поєднанні з самотніми рисами традиційної китайської архітектури [26, с. 90].

Натомість на початку ХХ століття в китайському поетичному мистецтві (романтична поезія просвітницького “руху 4 травня” (поезія

¹ Висотні споруди угорського архітектора Ласло Худека (всього біля 50 будівель, включно з “Парк Отелем” (1931-1934), кінотеатр “Дагуанмін” (Grand Theatre).

² Concordia club, 1907, Тяньцзін.

³ Residenz des Gouverneur, декорованих горгуліями в стилі китайських драконів, Ціндао.

⁴ Меморіальна церква Мура (1928-1931), Шанхай.

⁵ Лікарня Хуадун (1926), Шанхай.

⁶ Протестантська церква (1910) у стилі фінського неоромантизму, Ціндао.

⁷ Вілла Д.В. Ву (1938), Шанхай.

представників літературного угруповання “创造社” “Творчість” Чжу Цзиціна, Вень Ідо, Го Можо, Сюй Чжімо, Ван Дуціна) та літературі припадає формування національного романтизму.

Таким чином, особливістю орієнталістики творчих процесів зламу століть стає двосторонність векторів впливу, на що вказує Марія Костеріна: “Якщо спочатку мистецтво Сходу мало вплив на мистецтво країн Заходу, то сформований стиль модерн, завдяки зусиллям художників різних національних шкіл, став поширюватися із Заходу на Схід: у мистецтві східних країн відбувається поворот від мистецтва виразного, коли завданням художника є передача узагальненої духовної сутності, а не феномена реальності, до мистецтва образотворчого, об’єктом якого стає реальний світ. Це торкнулося творчості художників Японії, Індії, Китаю” [68, с. 20].

Класика “нового театру” ХХ ст. – театр Бертольда Брехта – також формувалася на підставі драматургії Пекінської опери (Цзінцзюй), цю лінію послідовників варто доповнити іменами Г. Крега, М. Райнгардта, В. Меєрхольда, О. Таїрова. До рис провідного оперного жанру Китаю, взятих на озброєння театральною практикою модернізму належать: умовність оперної дії, символічна трактування сюжету, чіткі оперні амплуа персонажів, лаконізм і символічність атрибутики, новаторське опанування сценічного простору. Важливою групою запозичень став курс на синкретизм театального дійства, який поєднує драматичну дію, спів, пантоміму, танець, акробатику, нові якості пластики (жестикуляції і міміки).

Карл Орф, який наслідував у своїх сценічних кантатах, містеріях та операх брехтівську драматургію, продемонстрував у музиці нові аспекти “пограниччя” європейської і східної культур у сфері залучення до виконавського складу екзотичних інструментів (китайські барабани, китайські тарілки) та нетипових тембрових поєднань.

У музичному мистецтві початку ХХ століття стає помітним напрямом, в якому відбувається формування образів не стільки Китаю, скільки в цілому – Стародавнього Сходу: Китаю, Японії, Ірану та Індії. У цей період виявляється взаємне тяжіння Сходу, Китаю та Європи, особливо до початку європейських завоювань, тоді як Європа тяжіє до стилізації образів Сходу через культурну практику до духовного досвіду в контексті мистецтва символізму.

Зростання значущості китайської тематики в західноєвропейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття відповідає також інтенсивному зустрічному процесу – європеїзації китайської художньої традиції. Китайська музика особливо повно увійшла в музичне життя Європи у ХХ столітті. І якщо для Європи після устремлінь до реалізму-романтизму Нового часу напередодні ХХ сторіччя оновлюючий зміст мала саме умовність художньої символіки старовинної китайської традиції, то китайські кроки “назустріч Європі” визначені глибинним інтересом саме до специфіки європейської класики, тобто до реалістично-романтичної художньої сфери.

Значний пласт композиторської творчості зумовлений захопленням поетичними творами середньовічних китайських митців династії Тан, з якими європейська мистецька спільнота ознайомилась завдяки вільним поетичним перекладам визначних майстрів поетичного слова з Німеччини, Австрії, Франції, Британії, Нідерландів, Швеції, Росії, України. Це послужило підставою для формування потужного корпусу камерно-вокальних та хорових композицій різних складів і жанрів.

Своєрідним вектором конвергенції культур є вплив світоглядних аспектів давніх філософських практик Китаю першої половини ХХ століття як концептуального принципу творчого процесу у експериментальних пошуках європейських представників музичного авангарду. Показовим може бути приклад доробку Дж. Кейджа, який в процесі роботи послуговувався

нумерологічною символікою, ворожінням на “Книзі перемін”, яким зумовлювалися тональність, структура, принципи формотворення, інтервальні співвідношення. “Теорія композиції, в якій автор обґрунтовує принципи створення серійної музики, заснована на численних дослідженнях з філософії «чань». Процес створення музичного твору, на думку Дж. Кейджа, має бути схожий на написання пейзажів чаньськими майстрами... Дж. Кейдж – автор композицій «Музика перемін» (на основі числової символіки «Книги перемін»), «Музика води» (звучання чашок під час чайної церемонії), «Музика зими» (музично-графічний вираз улюбленого мотиву чанських живописців старого Китаю). Вважаючи основним завданням усунення природних кордонів між музичним звуком і шумом, Дж. Кейдж здійснював експерименти з «організації звуку», включаючи «конкретні» звуки буття у всіх їх проявах у сфері музики. Свої дослідження в галузі конкретної музики Дж. Кейдж намагався обґрунтувати на основі давньокитайського трактату «Чжуан-цзи», постійно посилаючись на текст і використовуючи його як аргумент музичної теорії й практики” [81, с. 71]. Захоплення історією стародавнього Китаю, на думку дослідників, віддзеркалилося на його вченні про тропи. В його основу покладено 44 дванадцятитонові комплекси (можуть трактуватися як звукоряди або акорди) з двох шестизвуч (їх кількість відповідає 44 провінціям Китаю давніх епох) [193, с. 149-184; 227].

Короткий екскурс дає змогу простежити, як еволюціонують європейські позиції щодо сприйняття глибоко відмінної цивілізації Китаю через умовну стилізацію, екзотизм, європоцентричні позиції колоніального періоду, суміщення екзотики й мови символів у стильових течіях модернізму до європеїзації китайської традиції та комбінаторики постмодерну.

1.3. Мистецько-культурна дихотомія на векторі “Росія-Китай”

Важливим є погляд на позиції Росії у панорамі досліджуваних взаємозв'язків. Взаємодія музичних культур Росії й Близького та Далекого Сходу наділена унікальною специфікою: при географічній близькості, тривалій співпраці, освітніх та мистецьких взаємозв'язках, доступності автентичного музичного матеріалу (порівняно з представниками національних шкіл Західної Європи) музичний тематизм залишається у ролі зовнішньо-етнографічних ознак поза світоглядною системою. На цю особливість вказує одна з дослідниць процесів музичного аспекту транскультурного діалогу Нателла Чахвадзе: “Ще в ХІХ столітті, в час становлення національної композиторської школи, російські автори, анітрохи не побоюючись втратити національну визначеність, розробляли тему Сходу як свою” [157, с. 3]. В результаті дослідження вона приходять до висновку про характер східної тематики та інтонаційного матеріалу в російському музичному мистецтві, характеризуючи його як “феномен, як самовираження на східному матеріалі, а сам матеріал став свого роду каталізатором, що сприяв максимальному виявленню творчих потенцій російських митців, зрештою, в чому полягали особливості російсько-східної художньої взаємодії” [157, с. 384].

У працях академіка В. Мяснікова¹ на підставі ґрунтовного дослідження й узагальнення напрацювань передової російської й зарубіжної синології

¹ Мясников В. С. Историко-культурные особенности экономического взаимодействия России с Китаем //Россия во внешнеэкономических отношениях: уроки и современность. М., 1993; Мясников В. С. Россия и Китай: контакты государств и цивилизаций. //Общественные науки и современность. 1996. № 2; Мясников В. С. Империя Цин и Русское государство в XVII веке / В. С. Мясников ; [отв. ред. С. Л. Тихвинский] ; АН СССР, Ин-т Дал. Востока. – Москва : Наука, 1980. – 310 с.; Мясников В.С. Дипломатические отношения России с Цинской империей в первой четверти XVIII в. // Русско-китайские отношения в XVIII в. Т.1. 1700-1725. М., 1972; Мясников В.С. Сведения китайцев о России в ХУП в. //Вопросы истории. 1985. № 12. С. 90-101.

сформовано й аргументовано струнку систему періодизації російсько-китайських взаємовідносин, які віддзеркалюють потенціал характеру культурного взаємообміну:

– злам XVI-XVII століть – політичні відносини через посередників проміжних територій на стадії кочового феодалізму (до них належать маньчжури, уйгури, казахи, киргизи, малі народи, котрі населяють береги Амура та Примор'я) та, насамперед, ханства Західної і Північної Монголії, мовою яких велись політичні перемовини і звідки походять перші відомості про Китай у Росії;

– XVII-XVIII століття – спілкування двох феодальних держав (Китай у цих стосунках постає як полікультурна азіатська деспотія періоду маньчжурської династії Цин з відповідною світоглядній системі конфуціанства вертикальною китаєцентристською позицією) в контактній зоні народів-посередників на підставі досвіду дипломатичних стосунків Росії з Іраном й Індією через дипломатичні місії (Росія – близько 20, Китай – 2). Дипломатичний дисбаланс пов'язаний з принциповим нерозумінням цивілізаційних відмінностей. Натомість робота російської духовної місії в Китаї сприяла опануванню мовних бар'єрів та розвитку й поширенню перекладної літератури з китайської і маньчжурської на російську мову й навпаки (у 1708 р. відкриття першої школи, від 1716 р. – училища з вивчення російської мови в Китаї);

– середина XIX ст. – встановлення повноправного політичного партнерства у торгово-економічних відносинах після поразки Китаю в колоніальних війнах з Європейськими державами (Англією, Францією) та США, укладення Айгунського договору у 1858 р., Чугучакського протоколу в межах Пекінського договору 1864 р. щодо спільного російсько-китайського кордону та, зрештою, Союзного договору в 1896 р. У 1855 р. – заснування кафедри східних мов в Санкт-Петербурзькому університеті;

– кінець XIX – поч. XX ст. – інтенсивний обмін еміграційними процесами, формування потужної російської діаспори в Китаї у період революцій та громадянської війни, зміни державної форми правління династії Цін – Китайській Республіці (1911), налагодження форм економічної, промислової, військової співпраці (КВЗД, Порт-Артур, Харбін, Маньчжурія), започаткування китаєзнавства у Росії з протистоянням полюсно-протилежних переконань від варварства й агресії (мандрівник Микола Пржевальський, письменник Федір Достоєвський, філософ Володимир Соловйов, військовий діяч Олександр Куропаткін) до надцивілізації поза європоцентристською та російською імперською позиціями (професор Сергій Георгієвський, філософи Олексій Хомяков, Микола Данилевський, письменник і мислитель Лев Толстой);

- від середини XX ст. – відставання економічного розвитку Росії від сусідніх Китаю та Японії (відкритий економічний режим з суміжними державами, новоіндустріальна економічна зона, реалізація проекту “Великого Китаю” – перетворення країни в економічного гіганта при поєднанні у спільний економічний простір розвинених азіатських країн) з відповідним зміщенням політичних позицій, збереження негативних стереотипів минулих століть щодо Китаю при відсутності цілеспрямованої роботи з духовного зближення цивілізацій.

Вивчаючи специфіку культурних взаємовідносин Росії й Китаю *в добу Просвітництва*, Н. Калініна, бере за основу дослідження постулати національної та цивілізаційної (як науково-світоглядної) самосвідомості, вона відштовхується від попередньої класифікації, вибудовуючи власну систему періодизації:

- вивчення й формування образу Китаю під впливом “старої ієзуїтської місії” до XVI століття,
- видозміни його сприйняття і пізнання в річищі просвітницької думки панегіричного і критичного напрямків в XVII –XVIII століттях;

- зворотній вплив на західноєвропейську культуру XVIII століття через напрям chinoiserie;
- російсько-китайські контакти в історії Нового часу;
- міжкультурні взаємовпливи і фіксація меж національної самосвідомості пограничних держав у XVIII ст. [57].

Дослідниця взаємозв'язків фахових музичних осередків Далекого Сходу та Європи Ірина Чжен серед базових чинників відзначає впливи релігійного музичного мистецтва: “Значущим чинником впливу європейської культури на культуру країн далекосхідного регіону з'явилася діяльність християнських місіонерів. Знайомство з новою релігією зумовило і знайомство із західною музичною традицією. З відкриттям християнських церков одночасно відкривалися курси нотної грамоти, де вивчалися європейське нотне письмо, церковний спів, гра на європейських музичних інструментах” [163, с. 4].

Натомість Н. Калініна ставить проблему співвіднесення образів Китаю в Європі і Росії як явища різної генези і наповнення. Вона підкреслює, що слабкість власної національної самосвідомості, державницької доктрини та політичних позицій Росії в світі засвідчила неспроможність сформувати власне бачення країни, з якою вона мала спільні кордони, дипломатичні, торгові, релігійні, культурні контакти, не зумовила осмислення чи більш глибокого вивчення його культури: “«Образ Китаю» (прийняте в науковій літературі поняття), що сформувався в Європі в епоху Просвітництва працями єзуїтів, які діяли довгі роки в Китаї, в Росії вже сприймається як образ «образу». І якщо Європа пережила і непідробний інтерес (у філософів), і моду («шинуазрі»), то Росія переживає тільки модне захоплення” [57, с. 7].

Виходячи з аналізу російсько-китайських взаємин як глобального чинника формування національної самосвідомості, вона приходять до важливого висновку: “... російська національна самосвідомість з форми національної психології зростає до рівня ідеології та культури і відкрила

дорогу процесу національного самопізнання. Однак особливості розвитку російської держави визначили те, що російська самосвідомість здебільшого мала імперський характер. Несподівано для себе в XVIII столітті Росія отримує від Китаю підтвердження тому, що вона «не Європа», а також зміцнюється у своїх імперських домаганнях вважатися великою державою” [57, с. 11].

Протягом XIX ст. відбуваються якісні зміни у системі культурних взаємовідносин Росії і Китаю, які виявляються у поглибленні інтересу до культури Китаю загалом та осмислення засад конфуціанства низкою знакових мислителів: публіцистів, державних і громадських діячів, філософів, письменників, вчених та мандрівників. До теми Китаю, його побуту, культури, світоглядної системи звертаються у своїх працях Т. Грановський, М. Бічурін, В. Белінський, П. Чаадаєв, В. Одоєвський, В. Соловйов, М. Данилевський, М. Бердяєв, Л. Толстой, П. Буланже, В. Грубе. Їх діяльністю закладаються підвалини російської синології.

Наслідками європейського впливу на професійну музичну культуру далекосхідного регіону стають запозичення жанрів європейської музики, формування системи освіти, схожої з європейською, виникнення соціальних структур та інститутів, що здійснюють соціокультурну діяльність (концертні організації, оркестри, оперні трупи та ін.), зміну становища і соціального статусу виконавця, формування виконавських та композиторських шкіл європейського зразка¹, навчання музикантів з Китаю в країнах Європи і в США з кінця XIX – початку XX століття. Провідними осередками музичної освіти у Китаї в 20-ті роки минулого століття стають музичні факультети Пекінського університету, Пекінського вищого жіночого інституту (1920 р.), Приватного шанхайського професійного інституту художеств (художніх

¹ Композитори, педагоги та мистецькі діячі з зарубіжною освітою Сяо Ю-Мей (1880-1940), Хуан Цзи (1904 - 1938), Ма Сі-Цун (народ.1911), Сі Сінхай (1905-1945) та ін., оперний композитор Лі Чінхуей, митець, який працював в жанрах оперети та мюзиклу Ліу Чженьчу. Молодша генерація композиторів з європейськими орієнтирами: Хе Лудін, Чень Тяньхао, Цзянь Дінсянь, Лю Сюйянь.

мистецтв), Янцзинського та Хуцзянського університетів, Хебейського обласного жіночого педагогічного інституту; Приватний Учжанський професійний інститут мистецтв (серед педагогів з вокалу тут працював польський фахівець під китайським іменем Ло Пінмао), Пекінська консерваторія (1927, від 1929 р. – Державний інститут музики), Південно-китайська консерваторія в м. Сяньгань, а також Шанхайська консерваторія, куди на запрошення ректора Сяо Юймея було зараховано низку російських та білоруських педагогів: Володимира Шушліна, П. Селіванова, Славянова, Кринова, Марглинського [129, с. 76; 228, с. 300-304].

Дефініція образу країни, яку формулює Цуй Юн, стосується конкретних часових умов (*першої половини ХХ століття*), то відповідний цьому “лик” Китаю для Росії “... представляв собою країну зі сформованою традиційною культурою. В образі Китаю, створюваному в Росії, домінуючими рисами були культурні традиції (своєрідне харчування, чайна церемонія, вшанування старших, культ предків), особливий склад мислення, щільне населення і т.д.” [156, с. 124].

Протягом ХХ століття в країнах Далекого Сходу формуються національні композиторські школи, які виконують “функцію своєрідного ретранслятора національної ідеї в культурний простір світового універсуму, сприяючи поширенню уявлень нації про себе на рівні загальнолюдському” [43, с.7]. З позицій визначальних явищ вокального мистецтва показовим фактом є поява першої національної опери в Китаї музичної вистави у стилі янге¹ “Сива дівчина” – п’ятиактного твору, створеного в січні-квітні 1945 року творчим колективом Академії ім. Лу Сіня (музику до неї написали композитори Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжі, Сян Оу, Чень Цзи, Лю Цзи, Лю Чі).

З огляду на відмінність світоглядних установок, філософських концепцій, глибинних закономірностей творчості митців, що належать до

¹ Колективний за авторством твору на побутовий сюжет з народного життя на підставі пісень і танців певного регіону, до певної міри близький за соціокультурним спрямуванням до зінгшпілю чи співогри.

західної та східної культур, до того ж розділених століттями розвитку цивілізації, найсприятливішими та найбільш мистецько-плідними періодами їх конвергенції стали міжвоєнне двадцятиліття, для якого притаманні сецесійно-модерністичні орієнтири.

Велике значення для знайомства з європейською музичною традицією мали гастрольні поїздки видатних музикантів Європи, Росії та США, а також вистави оперних труп. Проте, "...незважаючи на високі художні достоїнства оперних вистав, привезених в Китай, гастролі зарубіжних артистів не зробили помітного впливу як на художньо-естетичні пристрасті слухачів, так і на китайський музичний театр. На відміну, скажімо, від Японії, для китайського глядача лібрето опер не перекладалися рідною мовою, тому не дивно, що китайська публіка, за рідкісним винятком, не зрозуміла європейської опери і не відчула до неї інтересу" [36, с. 9]. Натомість концерні виступи солістів користувалися незмінним інтересом та успіхом у всіх національних складових соціуму міст, що стали осередками еміграції. Як зазначає Сун Яньін: "У 1920-х роках серед російських музичних кіл було дуже популярно гастролювати у Китаї. Російських музикантів особливо приваблювало північно-китайське місто Харбін, у якому до цього часу перебувало на гастролях або заснувалося на постійне місце проживання багато російської інтелігенції" [129, с. 75].

Перші десятиліття ХХ ст. відкривають якісно новий період співвіднесення міжкультурних взаємин, зумовлений революційними подіями у країнах Східної Європи. Зокрема, представників різних слов'янських народів – вихідців з Російської імперії, спочатку – будівничих Китайської залізниці під юрисдикцією царського уряду, згодом – втікачів з більшовицьких територій події жовтневої революції 1917 року з Китаєм пов'язує різнопланова професійна музична діяльність (в Харбіні, Шанхаї, Даляні, Тяньцзіні, Мукдені, та ін.). "На відміну від еміграції в Європі матеріальна та культурна база для цього в Маньчжурії була створена ще до революції. Вже тоді в «смугі відчуження» з'явилися для різних етнічних груп конфесійні

об'єднання, створювалися національні культурно-просвітницькі товариства та благодійні організації, школи і класи з викладанням рідною мовою”, – так характеризує специфіку ситуації дослідниця емігрантських процесів міжвоєнного періоду в Китаї Л. Говердовська [35].

В окремих містах культурне життя значною мірою доповнюється діяльністю потужних емігрантських осередків (загальна кількість біженців різних національностей з територій Російської імперії налічувала понад 400 тис. осіб). Вагомим фактором реалізації взаємовпливів є участь російських, українських, білоруських, польських спеціалістів у перших симфонічних оркестрах на території Китаю. Так, у Шанхаї був створений симфонічний оркестр з постійним складом (60 музикантів), у Харбіні – струнний та духовий оркестри, аматорський студентський оркестр, квартет. Проводились численні концерти з творів слов'янських композиторів у програмах та концерти суто російської музики, існувала розбудована радіомережа з трансляціями музичних програм російської та української громад. Спеціально створеною музикою супроводжувалися вернісажі та персональні виставки російських митців, часто влаштовувалися платні концерт-бали із запрошенням кращих артистів задля підтримки нужденних біженців. У галузі камерного виконавства яскравою постаттю була Євгенія Левітіна (лірико-драматичне сопрано) – колишня співачка Санкт-Петербурзької імператорської консерваторії, яка окрім виступів у численних містах Китаю, здійснила блискучий гастрольний тур Японією. Учасник Харбінської оперної трупи В. Шушлін вів і сольну концертну діяльність: у 1927 році реалізував сольний концерт у Японії, у 1930 р. гастролював як соліст з Шанхайським муніципальним симфонічним оркестром на Філіпінах [154, с.76; 155, с. 319].

Виходячи зі спостережених соціокультурних процесів емігрантських осередків у Китаї початку ХХ століття очевидно, що їх музично-мистецьке життя охоплює численні аспекти: виступи гастролюючих виконавців, внутрішньо-регіональну та міжнародну театральну та камерну гастрольно-концертну діяльність на теренах Далекого Сходу, викладання у навчальних

зкладах зарубіжжя й організацію власних осередків плекання аматорської та фахової музичної освіти, розвиток музично-театрального та успіхи хорового мистецтва. У них представлено діячів російських, українських, польських, білоруських мистецьких сил, які достатньо активно забезпечували соціокультурні запити різних національних емігрантських громад в умовах діаспорального духовного життя та здійснювали істотний вплив на слухацьку культуру й модель фахової музичної освіти Китаю.

Особливістю функціонування російськомовних громад є наявність історично складеного підґрунтя для централізації зусиль всередині них та структуризації з метою забезпечення національної ідентичності у ментально далекому середовищі. Натомість звертає на себе увагу активне включення полікультурних процесів у російськомовних приватних музичних студіях та праця педагогів-слов'ян у вищих навчальних закладах Китаю з інструментальних дисциплін, вокалу (оперних, музично-драматичних класів), завдяки яким у регіонах локалізації даїспорних осередків поширюється європейська модель фахової освіти, провідні педагогічні методики, опановується європейський та російський музичний репертуар.

Вказуючи на наявність регіонально-пізнаваних ознак, дослідники все ж констатують збереження рис екзотизму та орієнталізму: “Схід вивільняв дрімачі в російській душі, ще не згаслі початки міфопоетичного світогляду і переконував у їх істинності та вічності. На Сході й завдяки Сходу творці ... знаходили нові змістовно-формальні ідеї загальнолюдського масштабу і звучання, автори більш скромного обдарування виробляли індивідуально-впізнавану манеру письма і могли сказати «своє слово» в мистецтві” [159, с. 386].

Зворотній характер впливів реалізується переважно через композиторську творчість, яка здебільшого зберігає декадентський та сецесійно-романтичний характер, зберігаючи картинно-живописний екзотизм, що безумовно переважає над осмисленням автентичного фольклорного музичного матеріалу.

Всі ці та багато інших явищ і фактів засвідчують вже усталену традицію взаємодії китайської та європейської музичних культур на зламі століть та в першій половині ХХ століття. Знаковим для цього періоду є зростання композицій хорового та камерно-вокального жанру на підставі професійного поетичного перекладу, де рівень осмислення світоглядних позицій, естетики та виразовості набувають значно більшої глибини: “Сичуанські елегії” 9 поем для хору, флейти, вібрафона, арфи на тексти Ду Фу М. Сідельнікова, “Пісні мандрівника” Г. Свірідова, вокальний цикл “Ноктюрни” Е. Денисова, “Три пісні на вірші Тао Юань-Міна” для голосу та фортепіано Л. Десятнікова.

Висновки до розділу 1

Як можемо переконалися, протягом всього часу співвіднесення Західної та Східної цивілізацій, в контексті яких знаходиться взаємодія Європейської та Китайської мистецьких традицій, змінюється її характер, причини, точки дотичності, способи і наслідки взаємовпливів.

Китай – як далека незнана країна, змальовується у музичних творах європейців через умовну орієнтальність, наділену сталим комплексом семантичних ознак, шляхом прагнення досягнути складну символічну систему середньовічної поезії у перекладах аматорів і професійних перекладачів, через спроби спроектувати філософські постулати на закономірності тематизму чи формотворення, наслідування тембрів і прийомів звуковидобування традиційного інструментарію і принципів колективного музикування, національних вокальної та оперної традиції, цитування та інтонаційну роботу зі знаковим фольклорним тематизмом. Наявність перелічених моделей образу країни фіксується у творах китайської тематики в європейському музичному мистецтві на різних історичних етапах, проте в кожному епоху вони набувають специфічних образно-стильових модифікацій.

Характерними ознаками образу Китаю з погляду європейців сучасності є патріархальність, зумовлена переважанням селянського населення, глибока

повага до власної культури і традицій, культ предків, правителів, мислителів сучасності й минулого (перших імператорів, Конфуція та Лао-Цзи), прагнення гармонії з природою і Всесвітом, ірраціоналізм та зосередженість як типові риси національного характеру, переважання образності над логікою, навіть на рівні типу писемності.

Діалогічність є логічним продовженням лінії антиномії світоглядних позицій, що в європейській традиції яскраво ілюструє схема, запропонована німецьким філософом, соціологом та культурологом М. Вебером (1864-1920): “...якщо Захід – демократія (свобода, рівність), то Схід – деспотизм; якщо Захід – аскеза, то Схід містика; Захід – наукове знання, раціональність, Схід – інтуїція, вживання у світ; Захід – динамізм, розвиток, Схід – непорушність, стабільність; Захід – модернізація, інновативність, Схід – традиційність, ритуал; Захід – «логос», Схід – «дао»; Захід – індивідуалізм, особистість, Схід – колективізм, держава; Захід – активне техніко-технологічне перетворення світу, Схід – досягнення гармонії з природним середовищем проживання і медитація” [77, с. 24-26].

Побіжний панорамний огляд музичної творчості європейських композиторів, інспірованої культурою Китаю, демонструє багатство векторів впливу на неї та синтезування творчих пошуків попередніх часів у сьогоденні. Процеси залучення до музичного мистецтва зовнішніх ознак стилізації в умовно-екзотичному стилі, доповнюють в подальшому послідовні спроби перенести у європейське музичне мистецтво категорії програмності, образності, тембральної семантики, фактурних та ладових експериментів у сфері інструментального мистецтва, світоглядно-естетичні установки та філософські концепції ченського періоду, виражені й через осмислення поетичного мистецтва династій Тан та Юань – у музично-сценічних, хорових та камерно-вокальних жанрах. Вокальну сферу вирізняє багатство складів: від камерних опер, кантат, мелодрам до соло з камерними ансамблями й оркестрами, фортепіано, гітарою.

Еволюціонування спостерігається й у ставленні до автентичного музично-тематичного матеріалу, який вводиться в європейську музику від XIX століття на рівні стилізованого тематизму *chinoiserie*, через фольклорно-романтичну ідеалізацію та імпресіоністично-сецесійне переосмислення до неокласичної та неофольклорної інструментальної й хорової обробки.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ КИТАЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ Й ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Вокальні жанри на тексти-стилізації авторів-європейців

Зародження процесів конвергенції культур Сходу і Заходу, шляхів їх взаємовпливів у музиці знаходить відображення у численних жанрах вокальної, хорової та музично-сценічної творчості. Ментально притаманний мистецтву і філософії Китаю символізм стає джерелом неосинкретизму ХХ століття (феномену, вперше відкритому і спеціально вивченому С. Бройтманом у ліриці цього періоду), на чому наголошує в своїх дослідженнях Ван Сі [19, с. 4]. Міфологічно-казкове підґрунтя сюжетів і літературних першоджерел творів європейських композиторів, тією чи іншою мірою причетних до символістських традицій художнього мислення, дозволило залучати досвід східного мистецтва до втілення китайських поетичних метафор у національних музично-сценічних та камерно-вокальних композиціях. У цих творах сформувалася система знаковості, своєрідних символічних кодів, що у свідомості європейського слухача уособлюють мистецтво Китаю. Засвоєні від традиції Сходу естетичні позиції зумовлюють як особливості жанрових різновидів (серед яких вокальні мініатюри з фортепіано чи камерними складами, цикли, хорові композиції, музично-театральні опуси) так і принципи формотворення, розвитку музичного матеріалу.

У цей період до вказаної групи здійснили внесок Фріц Крейслер (скрипкова мініатюра “Китайський тамбурин”), Р. Глієр (балет “Червоний мак”), Дж. Пучіні і Ф. Бузоні (однойменні опери “Турандот”), С. Василенко (“Китайські симфонічні сюїти”), стилістику *chinoiserie* представив П. Чайковський у варіації “Китайський танець Чай” з балету “Лускунчик”, де стилізація в більшій мірі стосується хореографії, аніж музики.

На особливу увагу заслуговує Франція, де орієнтальна тематика, а найбільшою мірою японська й китайська, набули винятково численних втілень у сфері музичного і музично-театрального мистецтва. Серед численних артефактів на особливу увагу заслуговують: Моріс Равель (“Китайський танець” з балету “Сон Флоріни”, “Фокстрот англійського чайного глечика і китайської чашки” з опери-балету “Дитина і чари”, “Погануля, імператриця пагод” в фортепіанній та оркестровій версіях, 1910, 1911), К. Дебюссі (“Пагоди” з циклу “Естампи” та “Китайський рондель”), цикли вокальних мініатюр (“14 японських Ута” для голосу й фортепіано К. Дельвенкура, “Сім Haikai” М. Деляжа (1924), три опуси “Китайських поем” Альбера Русселя для голосу з фортепіано (“Дві китайські поеми” ор.12 (1907-1908), ор. 35 (1927), ор. 47 (1932), “Сім маленьких образів Японії” Ж. Міго та ін.).

У музичному мистецтві це зумовило появу численних вокальних композицій у супроводі камерного ансамблю, специфічно трактованого оркестру, чи у супроводі фортепіано. У суто вокальній сфері окреслені мистецькі вектори еволюції демонструють композиції **Клода Дебюссі**¹.

Прикладом дуже популярного для французької традиції камерно-вокального мистецтва жанру “*mélodies*” є солоспів К. Дебюссі “**Китайський рондель**” / “Рондель на китайську сцену” (“Rondel chinois” / “Rondel on a Chinese scene”), який написано у жанрі *mélodies* для голосу і фортепіано на власний текст-стилізацію (11/(17) 1881 р.). Саме у цьому жанрі відточувалося становлення індивідуального стилю К. Дебюссі, формувалися його ключові новаторські устремління, які знайшли свою реалізацію в інструментальній та оперній творчості. Йому притаманна опора не на музичне прочитання поезії, а пошук нових музичних закономірностей, зумовлених поетичним текстом:

¹ Досліджуючи доробок К. Дебюссі, Лю Сімей вказує на стилізацію принципів поетики східної культури у музичному мистецтві зламу епох, аргументуючи емблематичним вираженням музично-символістського пласту творчості на прикладі “Китайського ронделя” Клода Дебюссі [84].

інтонаційна і мовно-текстова інтерпретація поетичного першоджерела. Композитор не лише прагне просто озвучувати слово, але й розкрити його семантику, смислові глибини багатовимірної поетичної тканини (на її ритмічному, фонетичному, синтаксичному та інших рівнях).

Текст вірша підпорядковано строгим поетичним закономірностям ренесансного жанру ронделя¹ (див. Додаток А.3).

К. Дебюссі, безумовно, мав докладне уявлення про коло традиційних образів давньої поезії Китаю, більш того, користувався відповідним змістові даосистським комплексом дихотомічних символів (співставлення символічного ряду хуа-няо): квіти-птахи, тут – азалії-сова; енергій інь-ян – красуня-мандарин; вербовий навіс – чоловіча чуттєвість, і бамбук – уособлення цноти і чистоти. Водночас зміст і обраний ним комплекс виразності лежать у стильовій площині, де зникаються система специфічно умовних орієнтальних виразових засобів і прерафаелітські поетичні естетизми ідеальних образів².

Структуру вірша композитор природно підпорядковує вільнотрактованій динамізованій тричастинності:

Вступ – А – В – зв'язка – А₁ – кода

¹ Рондель – строга поетична форма ренесансної доби з 13 рядків з рефренами в 1, 4, 7, 10 та 13 рядках.

² На озері, обрамленому кущами азалій,

Водяними ліліями і бамбуком

Пропливає джонка

з червоного дерева.

На її гостроверхому помості

Спить китайка, загорнувшись

З голови до п'ят,

На озері, обрамленому кущами азалій,

Водяними ліліями і бамбуком.

Під його зубчастим ганком

Витягнувшись стоїть вельможа

Фіксує совиними поглядом

Даму, яка пропливає самотньо

На озері, обрамленому кущами азалій.

Вокальна партія побудована на чергуванні вокалізів (вступ, зв'язка, кода), в основу яких покладено ангемітонні звукоряди (переважно трихорди й цілотнові ладові структури), і суто текстових розділів. Вона має широкий діапазон з переважанням високих нот у теситурі, що відповідає уявленням благородства і просвітленості образу в Пекінській опері (див. додаток Б.1.1).

Особливої майстерності композитор досягає в трьох вокалізних епізодах, багатих на різноспрямовані широкі мелодичні ходи і варіантно повторені звороти, доповнені відлуннями-перекличками фортепіанних ритурнелів. У розділі А поєднуються декламаційність та орієнталізм з повільними й тривалими колористичними акордовими комплексами.

Натомість середній розділ В має в основі плавні хроматизовані акордові пульсації, а вокальна лінія набуває витончених рис балансування на межі аріозності й декламаційності, притаманних *mélodie*.

Сполучний вокаліз містить низхідне переміщення по хроматизмах варіантного звороту на тлі односпрямованих імпресіоністичних акордових паралелізмів-смуг, приводячи до кульмінації на високій педалі-трелі (g^2).

Після скороченої репризи А, в якій завершальні побудови мають пастельний плагальний характер, музичний розвиток тонально мінливого мініатюрного вокалізу-коди стрімко підноситься до трелі a^2 з одночасним філіруванням звучності.

Екзотизм тут досягається квінтовими коливаннями, варіантною повторністю інтонаційних квазіпентатонних зворотів, пастельною нейтральністю співвіднесення вокальної та фортепіанної партій. Партія фортепіано, достатньо самостійна за ритмікою й драматургією, все ж постійно перебуває в контексті імітаційного діалогу з вокалом (див. Додаток Б.1.2).

Проте переважання статички, відчуття-споглядання, перебування у певному емоційно-медитативному, чи скоріше інтровертному стані зумовлені не орієнтальною стилізацією, а характерною сутнісною ознакою камерно-вокальної творчості К. Дебюссі. Зрештою, її можна зауважити й у інших жанрах. Аналізуючи оперну творчість композитора, Ліна Кокорева виділяє

різні звукові структури як засіб символізації музичного тексту: “...звуки певної висоти, фіксовані на певній висоті інтервали, повторювані співзвуччя нетрадиційної структури, в яких заховані конкретні звуки – все це входить у нову, складно зашифровану мову музичного символізму Дебюссі. Мова йде про тонову символіку” [60, с. 146].

Наскрізна єдність інтонаційного матеріалу, як ключова особливість музичної драматургії композитора, є усвідомленим прагненням, принципом мислення: “я хотів би досягти, і я досягну нарешті того, щоб музика дійсно позбулася мотивів і будувалась, швидше, на одному постійному мотиві, течії якого ніщо не перерве і який ніколи не повториться” [цит. за : 176, с.153].

Традицію французької *mélodies* також розвивали Г. Форє, А. Дюпарк, Р. Ан, Е. Шоссон, М. Равель та ін., причому в інтерпретації кожного з них жанр набував своєрідних ознак. Зокрема, стриманий та економний у засобах музичної виразності Габрієль Форє збагачує музичну тканину зразків цього жанру нестійкими гармоніями, вводить більш складну фактурну організацію партії фортепіано (чергує поліфонічну і гомофонно-гармонічну фактуру) і надає їй більшу самостійність як незалежному пласту музичної тканини. Аріозно-декламаційна за своєю природою вокальна мелодія відтворює найтонші нюанси текстів. Композитор використовує стрибки на широкі інтервали, хроматизми, об’ємний діапазон розгортання і комбінує різні типи інтонування (пісенний і декламаційний). Своєрідним знаком і стильовим орієнтиром стала *mélodies* і для творчості О. Мессіана та в доробку одного з найбільш проникливих мелодистів ХХ століття – Ф. Пуленка.

Цікавий зразок стилізації у трактуванні образу Китаю крізь призму суміщення двох стильових моделей бачимо у представника австрійської (нововіденської) школи **Антон Веберна**. Поряд з поетичними перекладами Ганса Бетге, представлених окремими номерами вокальних циклів, тут він звертається до текстів Йоганна Вольфганга фон Гете з поетичного циклу “Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeitung” (“Китайсько-німецькі часи дня і року”). Так виникає опус “*2 Lieder*” (“*Дві пісні*”) *op. 19* для мішаного хору і

п'яти інструментів (1926) на слова Й. В. Гете, який, на думку Т. Адорно, є найбільш значною композицією з написаних у третій період творчості композитора. [3, с.191-203].

Поезія Гете стала логічним продовженням його осмислення яскравих явищ культури східних цивілізацій (представленої дещо раніше циклом азійських поетичних стилізацій “Західно-східний диван”). Її появою ми завдячуємо подорожі мислителя 12 травня 1827 р. до свого садового будиночка біля Штерна. Весняний розквіт природи, досконалість і гармонія ландшафтного парку спонукали митця до поетичних втілень китайської поезії, наділених потужним індивідуальним, особистісним началом. Їм передували публікації у часописі “Мистецтво і давнина” (зокрема стаття “Про китайське” та кілька вірців наслідувань поезії Китаю). Вони поклали початок поетичному циклу з чотирнадцяти віршів із заголовком “Китайсько-німецькі пори року і дня”, який вважається одним із вершинних творчих досягнень митця і відображенням філософсько-етичних позицій про існування та світобудову, його міркування щодо “чуттєво-морального впливу” квітів, які перегукуються з символікою квітів і барв у давньокитайській ліриці, а центральним героєм циклу постає Мандарин-поет з епохи рококо, його мудрість, аскетизм і символізм висловлювань та його захоплення *chinoiserie* [58; 62].

Для Антона Веберна ці позиції були дуже значущими. У своїх лекціях про сучасну музику він цитує гетевські постулати з “Вчення про колір”¹, його погляд на твори мистецтва як на “творіння природи з людських рук” та акцентує на потребі прагнення пізнати закони краси, приходячи до висновку: “Оскільки між кольором і музикою є лише відносна, але не істотна відмінність, то можна сказати, що музика є закономірністю природи, що сприймається слухом” [25, с. 27]. Поезії Гете, як нетипові для жанру пісні,

¹ Ця праця (“Zur Farbenlehre”) була єдиною, з якою він не розлучався все життя і навіть втративши все майно, до переїзду у Міттерзіль поблизу Зальцбурга він взяв з собою лише цю книгу.

були відхилені численними композиторами як надто аморфні і навіть морально застарілі.

Для А. Веберна привабливими в текстах стали теми осмислення пір року як пір людського життя, приведені у символічну відповідність цвітіння у різні сезони, притаманні танським поетичним жанрам цзіє (ці). У золотий вік китайської поезії митців династії Тан (VII-X ст.), цей глибоко символічний жанр став джерелом натхнення провідних митців окресленої доби: Бо Цзюй-і, Ду Му Ду Фу, Лі Бо, Лі Хе, Лі Шан-інь, Лю Цзун-юань, Мен Хао-Жань, Хань Юй, Юань Чжень. Жанр цзіє пір року особливо багатогранно представлено у доробку Лі Бо (Li Tai Pe /Li-Tai-Po)¹, до творчості якого А. Веберн звернеться декілька разів.

Дослідник творчості композитора Ю. Холопов акцентує: “Образний світ мистецтва Веберна далекий від побутової музики, простих пісень і танців, складний і незвичний. В основі його художньої системи – картина гармонії світу, звідси природна близькість його до деяких сторін вчення Й. В. Гете про розвиток природних форм. Етична концепція Веберна спирається на високі ідеали істини, добра і краси, в чому світогляд композитора кореспондує з Кантом, згідно з яким «прекрасне є символом прекрасно-доброго». В естетиці Веберна поєднуються вимоги значущості змісту, що спирається на етичні цінності (до них композитор включає і традиційні релігійно-християнські елементи), та ідеальної відшліфованості, багатства художньої форми” [149, с. 29]. Перше виконання циклу відбулося у 1926 році. А в 1928 році композитор зробив перекладення для мішаного хору і фортепіано.

У творі А. Веберн використав дещо незвичний для європейської камерної музики інструментальний склад: скрипка, кларнет, бас-кларнет, гітара, челеста. Очевидно, візуальний аспект і значення барвів зображува-

¹ “Весняною ніччю в Лояні чую флейту”, “Весняні думи”, “Зимовим днем повертаюся до свого старого житла в горах”, “Літнім днем в горах”, “Осінні думки”, “Осінні відчуття” та ін.

ного, афористичність висловлювання та містицизм мали значення для композитора, який експериментував зі звуковими структурами.

Два вірші об'єднані символікою кольору, склали контрастно-взаємодоповнюючий диптих. Обидві пісні написані на тексти І. В. Гете з “Китайсько-німецьких часів дня і року”: №1 – “Weiß wie Lilien, reine Kerzen” (“Білі як лілії, чисті свічки”) (1925-1926), №2 – “Zieh die Schafe von der Wiese” (“Йдіть овечки, з луку”) (1926) [268].

У цих стилізаціях очевидне поєднання французького рококо, німецького раннього романтизму та орієнтальності. Крім цього, Й. В. Гете притаманна структурованість понятійного ряду, струнка графічність, візуальний образ світотворення, експерименти з фонемами, дикцією, що відповідало серійно-пуантилістичній логіці композиторського процесу А. Веберна. В обох творах наявні колористичні паралелі – білі лілії і нарциси, свічки та зорі, червоний світанок, який їх огортає (у першому вірші) віддзеркалено у образах білих овечок, хмаринок і червоному сході сонця (в другому тексті).

Зокрема, у першому вірші “Weiß wie Lilien, reine Kerzen” (“Білі як лілії, чисті свічки”)¹ (Додаток А.4) поет витончено акцентує на точках співпадіння естетичних засад: недовомленості, багатозначності, символіці й афористичності. Близька поетові теорія кольорів та квітів зумовлює звернення до

¹ Білі, як лілії, чисті свічки,
Зірки, наче скромний згин,
Світять з середини серця
Обрамленого червоним жаром любові.
Так ранні нарциси
Квітнуть рядами в саду.
Охоче хотіли би знати
Кого вони так чекають.

популярних квіткових символів у поезії Китаю, об'єднаних білою барвою: лілія – як забуття від печалі, єднання і дружби, та нарциса – як новорічного дарунку, закоханої пари і щасливого шлюбу.

Наскрізний у поетичному циклі образ Мандарина, який обрав усамітнення своїх останніх днів (вірші 2 і 3 із твору Гете), тут постає в квітучому саду і на лоні зеленої луки, у контексті очікування розквіту і повноти життя. Саме це дає композитору підстави обрати дві поезії як носіїв певної спільної ідеї.

Яскраві барви і сильне освітлення, змальовані поетичним рядом, своєрідно відобразилися на характері інструментовки, знайшовши своє втілення через виразні темброві лінії трьох та більше інструментів. Окрема роль відведена улюбленим інструментам композитора – челесті й гітарі, як променистого “переливання”, в якому сполучаються містика і народність. Скрипка, кларнет і бас-кларнет у важливі виконавські моменти дублюють співочі голоси. Хорова фактура поєднує акордові ізометричні, гетерофонні та контрапунктичні фрагменти викладу, переклички та діалоги хорових груп. З точки зору композиторського поступу тут має місце експериментування з технікою рядів (Додаток Б. 2.1)

Твір має ледь намічені ознаки динамізованої тричастинності (*Lebhaft, Leicht und frei*, у неперіодично змінних $3/4$, $2/4$), виявленої не в тематичному повторі, а в характері структурування фактури та інтенсивності руху. Виконавський склад диференційований: фактура хорового пласта пуантилістична, орієнтована на досягнення широкими стрибками високих локальних кульмінацій, часто ізометрична (за винятком одного з протиставлених ритмічно голосів), розділена на короткі паузовані фрази. Інструментальна сфера досить виразно зберігає роздільність за функціями струнних (активні, нерегулярно організовані репетиції шістнадцятками) і духових (синкопований тріольний рух на *staccato* з паузованою першою долею).

Образне й інтелектуальне багатство поетичного тексту Й. В. Гете зумовило неодноразове його трактування у іншомовних версіях, які, в свою

чергу послужили підставою музичних втілень: мовою оригіналу – Олав Фартейн Вален (Olav Fartein Valen), солоспів “Weiß wie Lilien”, op. 6 no. 2 (1925-1927), англійський переклад ліг в основу камерно-вокальної композиції Емілі Езуст (Emily Ezust) “White as lilies, pure candles”, французький представлено в творі Гюї Лафайлля (Guy Laffaille) “Blanche comme des lis, pures chandelles”.

Друга частина циклу “Ziehn die Schafe von der Wiese” (“На луці пасуться вівці”) – світла, піднесена, сповнена мерехтливого світла. Інструментальна сфера тут розділена з вокальною фактурними, теситурними, ритмічними умовами. Натомість хорова фактура при послідовному збереженні серіальності має контрапунктичну природу (сольні заспіви та ізометричні продовження, діалогічність партій тощо), пісенність, ритмізовану згідно структури поетичних стоп¹ (див. Додаток А.4).

“Веберн у своїй вокальній мелодиці не йде шляхом, відкритим Шенбергом в «Місячному П’єро». Хор і солісти в кантатах Веберна співають, і спів цей за типом найближче ренесансному, почасти й бароковому, який об’єднує одночасно декламаційне та інструментальне начала. Вокальні фрази у Веберна досить неповні, але не стільки в силу співучості інтонації, скільки в силу мірності ритму і спокійного темпу. Риси декламаційної виразності визначаються синтаксичною розчленованістю вокальної фрази, цілком осмисленої через текст. Саме метроритм і синтаксис багато в чому компен-

¹ Йдїть овечки, з лугу,

Де зелена чиста трава,

Але незабаром у Раю

Вона барвисто розквітне.

Надія поширюється яскравим серпанком

Як туман перед нашими очима:

Здійснення бажань, свято сонця,

Поділ хмар приносить нам щастя

сують незручну для співу інтерваліку, багату на великі стрибки” [135, с. 197] (Додаток Б 2.2).

Таким чином, на прикладі цього хорового циклу бачимо унікальну модель творення образу Китаю через різновиди стильового синтезу поетичного тексту, що формують та ілюструють відповідність філософським позиціям Й. В. Гете та їх прочитання через комбінаторику, логіку, структурну організацію, колірну логіку та символіку представником нововіденської школи А. Веберном засобами серійних технік компонування.

2.2. Риси *chinoiserie* у європейській музично-сценічній традиції

У театральній практиці від часу Просвітництва до бідермайєра й романтизму заявлена заголовком китайська тематика обмежувалась умовною, нерідко навіть стилізованою фабулою та колоритом імен головних персонажів. Сюжети змальовували умовний казковий Китай, відповідний естетиці придворних розваг *à la chinoise*.

Наймасштабніша, блискуча театральна вистава **Генрі Перселла** – *опера-маска “Королева фей”* (Semi-opera “The Fairy-Queen”, 1692), створена на основі п’єси Джона Драйдена (лібрето Елкена Сеттла), яка, в свою чергу, є переробкою шекспірівського “Сну в літню ніч” (прем’єра відбулась у Дорсет Гарден в 1692 р.). Композитор створив справжню феєрію, пишне дійство з танцями, ходами, фонтанами, феєрверками, виїздами колісниць, обрамлене натхненними музичними номерами. Драматургія сценічного твору наділена номерною структурою. П’ята дія – величний позитивний фінал, демонструє типову щасливу розв’язку, де поєднуються долі трьох пар закоханих, а чарівник Оберон показує образи Едему. Особливість фіналу і в тому, що він містить першу в історії англійської музики сцену в китайському стилі (охоплює №№ 41-60). Серед них: № 46. “Song a Chinese man” (“Thus the gloomy World At first began to shine” / “так в похмурому світі вперше засяяло”), № 47. Solo and Chorus Chinese woman” (“Thus Happy and Free, Thus

treated are we” / “Отже ми щасливі й вільні”), № 48. Song Chinese man (“Yes, Xansi, in your Looks I find The Charms by which my Heart’s betray’d” / “Так, Ксанзі, у вашому лику я бачу принади, що заставляють битись моє серце”), № 60 (заключний). Chaconne: (“Dance for Chinese Man and Woman”/ “Танець китаеця й китаянки”) – це образи пов’язані з бароковою європейською традицією умовного китайського колориту(А.1).

Серед найбільш ранніх з відомих прикладів звертання до китайської теми у музично-сценічних жанрах є опери-seria за лібрето П’єтро Метастазіо “Герой-китаець” (Pietro Metastasio, “L’eroe cinese”, 1752), за яким були написані опери німецьких, іспанських та італійських композиторів, які творили у різних містах Італії та інших країн Європи: Джузеппе Бонно (1752), Бальтазаре Галуппі, Давіда Переса, Йоганна Адольфа Гасце (1753), Франческо Уттіні (1757), Антоніо Саккіні (1770), Доменіко Чімарози (1772), Венанціо Рауцціні (1782).

Тему розвинули опери-buffa на тексти Карло Гольдоні “Безлюдний острів” (Carlo Goldoni “L’isola disabitata”, 1757), Джамбатіста Лоренці “Китайський ідол” (Giambattista Lorenzi “L’idolo cinese”, 1767), Джованні Бертаті “Жінконенависник” (Giovanni Bertati, “L’inimico delle donne”, 1771). [230].

До успішних утілень названої стилістики належить чакона з музичної трагедії “Роланд” Ж. Б. Люллі на 5 дій з прологом (лібрето Ф. Кіно за поемою Лодовіко Аріосто “Несамовитий Роланд”), сюжетно пов’язана з дією в Китаї¹, “Принцеса з Китаю”² Жана Клода Жилі (на лібрето Алена Лесажа та Жака-Філіппа д’Орневаля (1729).

Показовим для духу епохи є змалювання умовного екзотичного побуту **в комічній опері (опері-серенаді) “Китаянки” К. В. Глюка** на лібрето П’єтро Метастазіо (Componimento drammatico “Le Cinesi” / “Die Chinesinnen”,

¹ Прем’єра відбулась 8 січня 1685 року у Версалі. В Чаконі з “Роланда” радісний народ Катаю (східний Китай) віддає почесні Медору в якості обранця цариці Анжеліки.

² Докладніше про цю оперу буде розглянуто в наступному підрозділі, присвяченому історії розробки сюжету про принцесу Турандот.

початкова назва – “L’eroe cinese” Відень, 1754), прем’єра якої відбулась у Шльєсгофі, невдовзі після призначення митця диригентом і композитором придворної опери¹, для вишуканої розваги запрошеної туди імператорської родини [230, с. 98]. Твір вважають перлиною стилю рококо з притаманним для нього екзотизмом та витонченим сюжетним діалогом театру і життя (Додаток А.2). Дослідники вказують також і на вишуканість та багатство екзотичних декорацій Куальйо: скульптури, призм з венеційського скла, у посудинах з колоризованими маслами [295; 223, с. 108]. Композиція існує у двох мовних версіях – італійській та німецькій.

Виконавський склад цього твору традиційний для композицій у жанрі театральної серенади: чотири персонажі (у прем’єрному виконанні: контральто – Вікторія Тезі-Траммонтіні та Катаріна Штарцер, сопрано – Терезія Хайніш, Сіланго, тенор – Йозеф Фріберт) та ранньокласичний оркестр (Flute, Oboe (2), Horn (2), Strings, Basso continuo). Інструментальний склад було доповнено низкою шумових інструментів: дзвіночками, трикутниками, маленькими ручними литаврами, бубонцями, які були призначені для колористичних ефектів у вступній оркестровій симфонії та у акомпанованих речитативах.

Структуру одноактної опери творять:

Sinfonia

1. Recitative obbligato & Aria “Prenditi il figlio” (“Візьміть дитину”)

Три арії-сцени:

2. “Son lungi e non mi brami” (“Я далеко, й я не прагну”)

3. “Non sperar, non lusingarti” (“Не сподівайтеся, не лестіть”)

4. “Ad un riso, ad un occhiata” (“Для усмішки, для оченяток”)

¹ Після тріумфального виконання опери “Тит” у Неаполі Х. В. Глюк повертається до Відня загальноновизнаним майстром італійської опери-серія. Його слава спонукала принца Йозефа фон Гільдбургхаузена - фельдмаршала й музичного мецената, запросити композитора очолити як концертмейстера музичні “академії”, які щотижня проводилися в його палаці. Під керівництвом Глюка ці концерти швидко стали одними з найбільш цікавих подій музичного життя Відня; на них виступали видатні вокалісти та інструменталісти [109, с. 49, 130, 175].

5. Заключний танець-квартет “Voli il piede in lieti giri”. (“Хочу потішити ноги в колінцях”)

Серенада була створена у період розквіту композиторської майстерності митця і відрізняється багатством стильових орієнтирів, зокрема наявними стилізаціями трьох манер (драматичних стилів) на прикладі сценарій головних героїнь у трьох сценах: Лізінги (трагічної, з розвиненим акомпанованим речитативом), Сівени (пасторальної) і Тандж’ї (комічної) [109, с. 49-50, 130]. Вона відобразила віяння вимог моди на стиль *à la chinoise*. “Дотримуючись принципу лаконічності, що виявилась в невеликій кількості аксесуарів в китайському стилі, Глюк застосував скупі, але виразні для того часу музичні засоби: трикутник (який мабуть імітує китайський дзвіночок), піцикато струнних і міксолідійські кадансові звороти... – він дозволяв оперній публіці кинути лише здивований погляд у привабливий і далекий світ, але не більше того. До середини ХІХ століття стало вже очевидно, що ці близькосхідні та азійські «драпірування» були просто розумною відповіддю митця на повальне захоплення китайським або турецьким колоритом, рудиментом минаючого рококо, від якого навряд чи можна простежити прямі шляхи до романтизму” [50, с. 169].

Данину екзотичній темі у оперному мистецтві віддали Ж. Бізе в опері “Шукачі перлин” (“*Les pêcheurs de perles*”, 1863), події якої розгортаються в Індійському океані; “Джаміле” (“*Djamileh*”, 1872) в Каїрі; К. Сен-Санс в опері на японську тему “Жовта принцеса” (“*La princesse Jaune*”, 1872); Лео Деліб в опері “Лакме” (“*Lakmé*”, 1883) на індійський сюжет.

Цікаво, що в 5 сцені одноактної комічної опери К. Сен-Санса “Жовта принцеса”, де головний герой, споглядаючи портрет принцеси Мін, під впливом наркотика потрапляє в своїй уяві до Японії, дію супроводить дитячий хор за сценою у супроводі дзвіночків гонга, на транслітерованій японський текст. Тематично він не оригінальний, інтонаційною основою йому служить китайська народна пісня “*Mo-o-Lee-Wha*”, яка була відомою у Європі ще від ХVІІІ століття.

Усталеність взаємодії китайської та європейської культур у сфері музично-театральних жанрів засвідчує створення опери “Турандот” двома авторами – Джакомо Пучіні та Феручо Бузоні¹, виникнення одноактного балету “Чудесний мандарин” (“A csodálatos mandarin”, op. 19, Sz. 73, 1918-1924 pp.) Бели Бартока на лібрето Менхерта Лендела (публічна прем’єра якого відбулась у 1926 р. в Кельні), опери “Ніксон в Китаї” Джона Адамса, балету “Червоний мак” Рейнгольда Глієра, опери “Соловей” Ігоря Стравінського і багатьох інших творів. Яскравим свідченням цих тенденцій є і сцени з опери Б. Лятошинського “Золотий обруч” за мотивами повісті Івана Франка “Захар Беркут” (1929), де знаходимо музичну характеристику татар, та сюїти східних танців – перського, китайського, індійського. Кожен східний танець має своє виразне і неповторне обличчя: млосна знемога, приглушенні завуальовані тони, секундо-квартове ковзання мелодії у персидському танці; яскравий китайський, збудований на пентатоніці оркестрований ударними і духовими; таємничо насторожений індійський, з хисткою щедро хроматизованою темою у різноманітному тембровому освітленні. Ця сюїта стала запереченням трафаретно-декоративного тлумачення образів екзотики, їх банально-етнографічного поверхового музичного висвітлення [168, с. 200].

До досліджуваної тематики свідомо звертається **Ігор Стравінський**, розпочавши працю над *оперою* “Соловей” (“*Nattergalen*”) за “китайською” казкою Ганса Крістіана Андерсена в 1908-му році – році смерті останньої китайської імператриці Ци Сі з маньчжурської династії Цін.

Її створенню передувала значна підготовча робота занурення у проблематику: образи Близького Сходу у т.зв. російський період творчості, широко розроблена японська тема в доробку митця у 1912-1913 pp. на підставі перекладів поетичних творів авторів епохи Хейян, котрій властиві потужні запозичення китайської цивілізації, з німецької та французької мов за книгою “Японська лірика” А. Брандта (СПб., 1912) – “Японіана” (“Три

¹ Про опери докладніше мова йтиме у підрозділі 2.3.

пісні на слова японських поетів”): “Акахіто”, “Мазацуме”, “Цураюкі”. Наслідком стало виокремлення японської лінії у опері, введення персонажа Бонзи (першого наближеного китайського імператора).

Одним з вагомих чинників у формуванні художнього рішення стало спілкування з художником, мислителем і сходознавцем Миколою Реріхом, задіяним у проектуванні буддійського храму в Санкт-Петербурзі, та монголознавцем, піаністом, педагогом, поетом і художником Степаном Мітусовим, який брав участь у розробці лібрето. Цей комплекс доповнюють літературні враження: поетичні збірки “Китайська дівчина” (1910) та “Порцеляновий павільйон” (1917) Миколи Гумільова, який контактував з видатним синологом В. М. Алексеєвим у видавництві “Всесвітня література”, а також події в образотворчому мистецтві – поява циклу “Китаєски” Наталії Гончарової та ілюстрацій Георгія Нарбута до “Солов’я” Г. К. Андерсена.

Зарубіжні першовиконання були реалізовані силами антрепризи Сергія Дягілева в Парижі (театр “Гранд-опера”, 26 травня 1914, під керуванням П. Монтьо, художник О. Бенуа) та Лондоні (18 червня 1914 р. під керуванням Е. Купера). Прем’єрна постановка “Солов’я” на батьківщині митця відбулась 30 травня 1918 р., на сцені Маріїнського театру в режисурі Всеволода Мейєрхольда, під орудою А. Коутса, художником виступив А. Головін. Над сценічним оздобленням працював також О. Бенуа, використавши архітектурну стилізацію Китайського палацу в Оранієнбаумі.

Створення опери тривало близько шести років і складало два етапи – петербурзький (1908-1909 рр.) та паризький (1913-1914 рр.). Композиція опери складається з трьох дій. Перша, написана одразу після закінчення курсу навчання у М. Римського-Корсакова, віддзеркалює вплив засад наставника у сфері орієнталізму та темброво-гармонічних знахідок К. Дебюссі. Друга й третя створювалися після опанування різних моделей музично-сценічних жанрів у співпраці з антрепризою С. Дігалева, а також під впливом тісного спілкування з Морісом Равелем, який, прагнучи створити для друга найсприятливішу атмосферу занурення у етнічне і часове

середовище, наповнював відведену для нього кімнату предметами побуту й гравюрами, виданнями поетичних творів Китаю й Японії.

I. Стравінський не використовував етнічно-достовірного інтонаційного матеріалу, орієнтуючись на узагальнені, типізовані формули, притаманні російській традиції (східні, насамперед у “Золотому півнику” М. Римського-Корсакова, такі як орнаментальні вокалізи, потужність і напористість мелодичного розгортання, медитативність, специфічна екзотична картинність) та європейські канони стилізації (ладові експерименти, особливості оркестровки – насамперед дзвони та барабани).

Зокрема, велику увагу композитор приділив роботі з пентатонікою, яку сам називав псевдо-китайською гамою (*fausse-chinoise*) [152, с. 121], продемонстрував застосування витонченого арсеналу розширеної групи ударних, а також використовуючи темброві властивості арфи, фортепіано, струнних *pizzicato*, форшлаги дерев'яних духових та їх поєднання, винахідливо трактуючи їх в ударній манері.

Саме ці засоби притаманні змалюванню походу придворних з 2 дії, написаній в Парижі, в якій очевидний досвід складної багаторівневої варіантної інтонаційно-ритмічної роботи, визначальної для розвитку музичного матеріалу балету “Весна священна”. Ця контрастно-складена сцена позначена помітною стилізацією, багатотемністю на підставі трьох тематичних складових (стрибки кварто-секундовими співзуччями з форшлагами у флейт і скрипок, остинатні мотиви віолончелей на підставі пентатоніки і смуги вертикальних квінтових паралелізмів у фаготів), поліметричними накладаннями й тематичною поліпластовістю, специфічною екзотичною тембральністю.

Сфера інтонаційності вокальних характеристик рибалки, солов'я, імператора апелює швидше до східних стилізацій М. Римського-Корсакова (засоби характеристики образів Індійського гостя з опери “Садко”, Шемаханської цариці з “Золотого півника” у змалюванні образу Солов'я), чи навіть має яскравий національний російський характер (Додаток Б.3).

Специфіка оперної драматургії цього твору полягає у статичності й картинності, умовності й лаконізмі сценічного простору й характеру дії, наповнених символікою, що до певної міри спрямовує до засобів Пекінської опери й театру кабукі.

Картинно-живописний принцип драматургії та орнаментальність інтонаційних ліній приманні естетиці модерну в душі вище згаданого творчого об'єднання “Світ мистецтва”. З цими засадами оперу споріднює і власна позиція композитора, який стверджував: “Музику недостатньо тільки чути, її також потрібно бачити”, яка корелюється з творчим девізом дягілевського танцівника й хореографа С. Баланчіна “бачити музику, чути танець”¹.

Свідки петербурзької прем'єри в режисурі В. Мейєрхольда (1918) засвідчують експериментальну природу дійства (останньої роботи театрального діяча в Маріїнському театрі): пікреслену умовність сценічної дії, відмову від мімансу, установку на демонстративну концертність сольних розділів зі статичним хором-тлом обабіч сцени. Балетмейстер Б. Романов задіяв у центрі сцени велику мімічну групу з конкретною драматургією метою: “Пантоміма затискає рот ритору, якому місце на кафедрі, а не в театрі, а жонглер настоює на самодостатньому значенні акторської майстерності: про виразність жесту, про мову рухів тіла не тільки в танці, але у всякому сценічному становищі” [65].

Згодом І. Стравінський ще двічі повертався до матеріалу опери “Соловей” – у симфонічній поемі “Пісня солов'я” (1917) та в аранжуванні двох фрагментів для скрипки і фортепіано (1932) [14, 15]. У 1962 р. композитор здійснив нову редакцію опери.

Своєрідною стала традиція відтворення образу Китаю в опереті. Саме китайська тематика послужила причиною сценічного успіху триактної оперети “Чайна квітка” (“Fleur-de-thé”) Шарля Леккока (Charles Lecocq, 1832-

¹ Наборщикова С. Видеть музыку, слышат танец. Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза / Светлана Наборщикова. – М. : МГК, 2010. – 360

1918) у паризькому Théâtre de l'Athénée у 1868 році. Учень Франсуа Базена, Фроманталя Галеві і Франсуа Бенуа в Паризькій консерваторії, він незадовго до її написання став переможцем у конкурсі комедійних опер, який організував Жак Оффенбах як автор оперети “Доктор Міраклъ”, створеної на те саме лібрето, що й однойменний твір Жоржа Бізе.

Твір, який іноді фігурував у афішах як комічна опера (*opéra bouffe*), було написано на лібрето Альфреда Дуру (*Alfred Duro*, 1829-1889) та Анрі Чіво (*Henri Chivot*, 1830-1897). Початково дія твору розгорталась у Японії (звідси й первинна назва твору “Мікадо”), що було змінено з цензурних міркувань. Китайський колорит композитор створив виключно темброво значущими інструментами: дзвіночки, великий барабан і цимбали. Ш. Лекок спрямовує оперету в бік реалістичності, дещо відійшовши від загально-прийнятої сатирично-розважальної функції, а вдало акцентовані деталі інтриги й витончена побутово-ужиткова стилізація зумовили успіх твору.

В річищі мистецьких пошуків свого часу до відтворення образу Китаю в музичному жанрі оперети звернувся представник музичної культури Австро-Угорщини **Франц Легар (*Franz Lehár*, 1870-1948)**. Ця тема була йому цікавою завдяки успіху постановки опери “Турандот” Дж. Пучіні, композитор вивчав далекосхідну музику, а також твори європейських композиторів на китайські і японські сюжети: симфонію “Пісня про землю” Г. Малера, оперети “Мікадо” А. Салівана, “Чайна квітка” Ш. Лекока.

Його *оперета “Das Land des Lächelns” (“Країна усмішок”)* на три дії (1929) була створена на підставі матеріалу більш ранньої й малоуспішної композиції “Die gelbe Jacke” (“Жовта куртка”)¹ (1923) на лібрето Віктора Леона (який здійснив літературне опрацювання варіанту, створеного його донькою – Ліззі). Лібретист, особисто знайомий з представниками китайської імператорської родини, був цілком спроможний вірогідно стилізувати сюжет.

Одна з постановок першої версії оперети в Іспанії мала назву “Країна усмішок” (“El país de la sonrisa”), що й дало підставу для назви нової редакції

¹ Колір одягу високого сановника в Китаї, згідно з фабулою даного твору – прем’єр-міністра.

твору (згідно зі звичаєм ввічливо посміхатися, незалежно від обставин публічного життя та змісту діалогу). Згодом лібретистами Людвігом Герцером (Ludwig Herzer, 1872-1939) і Фріцом Льонер-Бедою (Fritz Löhner-Beda, 1883-1942) було здійснено ґрунтовне переосмислення тексту й фабули, що отримала більш серйозне трактування й нетиповий для оперети сумний фінал: вимушену розлуку двох закоханих пар через національні, расові та культурні устої. Зазначимо, що поряд з ним існує варіант і трагедійного завершення твору – мученицької смерті європейців при спробі покинути Китай. Згідно з цим композитор вніс низку нових номерів, здійснив редакцію партитури, створивши образи двох світів – безтурботного цивілізованого салонного Відня і екзотичного деспотичного Китаю, змалювавши їх шлягерними семіотичними засобами [175, с. 317].

Успішна прем'єра твору відбулась у Берліні в театрі “Метрополь” з Ріхардом Таубером у ролі головного персонажа – принца Су-Хонга (Sou-Chong) (В.13). Його центральна арія “Dein ist mein ganzes Herz” (“Моє серце належить тобі”) чотири рази повторювалась на “bis”¹. Віденське першовиконання (1930 р.) було не менш успішним².

Цікаво, що винятково успішним в цій ролі був славетний тенор “український Карузо” Орест Руснак (на його рахунку 40 вистав, під враженням від однієї з них розчулений до сліз автор оперети подарував співакові свій портрет із написом “Видатному виконавцеві ролі” [11]. А видатний шведський тенор Карл Мартін Еман (Carl Martin Oehman) виходив на сцену в ролі китайського принца понад 700 разів [175, с. 110].

¹ Її виконували Ніколай Гедда, Фріц Вундерліх, Пласідо Домінго, Михайло Качалов, Сергій Менахін, Віктор Кривонос. Вона досі входить до репертуару провідних тенорів світу.

² Сюжет: Дія I. (Відень, 1912 рік). Лізу, доньку графа Ліхтенфельда, кохає молодий граф Густль фон Поттенштайн, але вона закохується на балу в китайського принца Су-Хонга, і той відповідає їй взаємністю. Коли принца викликають на батьківщину щоби обійняти посаду прем'єр-міністра, Ліза зважується його супроводжувати. Дія II. (Китай.) Чанг, дядько принца, вимагає від Су-Хонга порвати з Лізою і взяти собі, як годиться принцу, чотирьох маньчжурських дружин. З'являється вірний Густав, в якого закохується молодша сестра Су-Хонга, Мі. Густаву вона теж не байдужа, але насамперед він хоче допомогти Лізі. Дія III. Обидві закохані пари, усвідомивши глибокі відмінності культурних традицій, змушені із сумом розлучитися.

Оперета на три дії, кожна з яких має номерну структуру й завершується фіналом (1 дія – 7 номерів і фінал; 2 дія – 6 номерів з інтродукцією та фіналом; 3 дія – 2 номери і фінал). Найбільш стилізованими з точки зору характеристики образу Китаю є: № 6 – перша арія Су-Хонга “Von Apfelblueten einen Kranz” (“Вінок з яблуневих квітів”) (Б.4), № 7 – “Танець Мі”, № 14 – “Китайське весілля”, № 17 – дует Густава й Мі “Zig, zig” (“Ціг, ціг”), № 18 – арія Мі “Wie rasch verwelkte doch” (“Як же швидко зів’яла”).

У цьому випадку слід врахувати, що композиція була новаторським експериментом у жанрі неовіденської оперети (“tragischen Operette”) і ставила за мету здобути сталий успіх у публіки, орієнтованої саме на розважальну природу жанру. Музично-сценічна композиція, за висловом С. Чеха, постала як “палітра досвідченого космополіта в елегантній суміші віденського патріотизму, китайського лукавства, салонного благородства” [175, с. 321]. Орієнтальною стилістикою в творі позначено насамперед змалювання китаянки Мі та церемоніальна музика придворного побуту.

Спробою наближення до етнічного колориту стало використання в № 6 – арії принца Су-Хонга “Von Apfelblüten einen Kranz” (“У вінку яблуневих квітів”) – тексту вірша поета танської династії Лі Бо в перекладі Г. Бетге “Birnbäumblüten” (“Груша в цвіту”)¹ (текст оригіналу – див. Додаток А.5).

¹ Вінок з яблуневого цвіту, ах
 Кладу я коханій перед вікном
 У місячну ніч у квітні ... Ах!
 Пісню я печально заспіваю,
 І моя лютня мусить звучати, як срібло
 У місячну ніч у квітні ... Ах!
 Ти мрія солодкого життя,
 Ти єдина будеш моя богиня.
 Чи можу я підняти мої очі до тебе,
 Визнаю, що мій зір лине лише до тебе
 Я наповнений твоєю чарівністю.
 Була би ти моєю, не було б більшого щастя на світі.
 Гаряче бажаю я тебе, ти мій світ!
 Смирено вклоняюсь у бік куди падає твоя тінь.

Символ цвіту груші уособлює минущість і красу, а також біль розлуки закоханих. Для характеристики центрального ліричного персонажа у цьому номері композитор послуговується доволі скромним арсеналом орієнтальних прийомів стилізації, беручи напрям на лірико-романсові інтонації широкого дихання з ледь окресленими ангемітонними зворотами у кульмінаційних зонах, пентатонними вокалізами на тлі тонічних органних пунктів у крайніх розділах традиційно тричастинної арії, квінтовими паралелізмами акомпанементу та ферматою на фальцетній високій ноті в коді. Тоді як вихідна арія персонажа № 4 “Immer nur laecheln” (“Завжди усміхатися”) та його найбільш шлягерний номер № 13 у центрі другої дії “Dein ist mein ganzes Herz” (“Моє серце належить тобі”) витримано повністю в європейських оперних традиціях (Додаток Б.4).

2.3. Твори, інспіровані театральною традицією Китаю

Театральне мистецтво доромантичної доби не демонструє проникнення у китайську сценічну традицію, обмежуючись екзотичною умовністю чи номінативним зв'язком з далекою культурою.

Лише на початку ХХ століття з входженням у європейську практику елементів японського театру Но (зокрема Полем Клоделем), балійської театральної традиції (Антонена Арто) і драматургії Пекінської опери, на підставі якої формувалася стилістика театру Бертольда Брехта та його послідовників (Г. Крейг, М. Райнгардт, В. Мейєрхольд, О. Таїров, К. Орф), у європейську традицію залучається притаманна їм знакова природа театраль-

Як яблуневий цвіт світяться твої вуста,
 І виблискує твоє волосся
 У місячна ніч у квітні ... Ах!
 Дотик твоїх рум'яних щік,
 Повний печалі, мене огорнув.
 У місячну ніч ти даруєш мені,
 У цю місячну ніч ти даруєш мені
 твоє серце!

ного дійства, особливість протікання сценічного часу, церемоніальність, трактування дійства як ритуалу – засобу досягнення катарсису-трансу. Це зумовлює формування таких специфічних категоріальних різновидів як “театр-марення/сновидіння”, “театр-ритуал”, “театр-духовний ландшафт”.

На окрему увагу заслуговує втілення в оперному жанрі першої половини ХХ століття легенди про китайську принцесу Турандот, з орієнтальним сюжетом, запозиченим у європейську літературу перським поетом XII століття Нізамі, у різних варіантах фігуруючи в популярних в добу Просвітництва, збірках східних казок та легенд.

Першим європейським митцем, який звернувся до цього сюжету став французький драматург Анрі Рене Лесаж (Alain René Lesage). Він брав участь у видавничому процесі де ла Круа, спільно з яким здійснював переклади, редагування та писав у спілці з ним оригінальні твори. Одним з результатів цієї співпраці стала “Історія принца Калафа та Китайської принцеси” на підставі центрального фрагменту повісті Нізамі, переосмислена згодом у співпраці з Жаком Філіпом д’Орневалем (Jacques-Philippe d’Orneval) у лібрето комічної опери Жана Клода Жилі (Jean-Claude Gillier) “Принцеса з Китаю” (“Princesse de Chine”) у трьох діях, прем’єра якої відбулась у 1729 р. в Théâtre de la Foire Saint-Laurent, а невдовзі – в Ярмарковому театрі в Парижі. Звідти вона була запозичена Карло Гоцці для більш докладної, драматугійно розробленої і психологічно глибшої ф’яби (трагікомічної казки) у п’яти діях, написаної у 1761 р., де вперше з’являється героїня з іменем Турандот (головну героїню Лессажа звали Діамантіна).

Написана для театральної трупи *commedia dell’arte* Антоніо Саккі в стилістиці *chinoiserie*, вона особливо цікава поєднанням орієнтального сюжету і жанрових ознак ф’яби. У свій час вона користувалась потужним і заслуженим успіхом, а засоби напівімпровізаційного й загостреного актуальністю сьогодення сприяли її сценічному життю. За цим твором італійський скрипаль та композитор Антоніо Бадзіні створив свою єдину маловідому фантастичну оперу у чотирьох діях “Туранда” (“Turanda”) на

лібретто Антоніо Газолеті (Antonio Gazzoletti), прем'єра якої відбулась 13 січня 1867 у Мілані (в театрі La Scala).

Цю ж фабулу в іншій жанровій модифікації використав у 1801 р. Ф. Шіллер в п'єсі “Турандот, принцеса Китаю” (“Turandot, Prinzessin von China”), перекладаючи твір для потреб віденського театру. Враховуючи іншу виконавську традицію, він прописав усі імпровізаційні ситуації, посилив її драматизм, сповнив сюжет символікою, надав шляхетності й конкретизації характеристикам головних персонажів (насамперед принца Калафа) і створив власну версію сцени загадок Турандот. У музичному театрі доби романтизму ним скористався К. М. Вебер, створивши “Китайську увертюру” оп. 37 на підставі австеничного тематизму, яка згодом увійшла до комплексу музики до драми Ф. Шіллера.

На театральній сцені початку ХХ століття успішно співіснували обидва варіанти, зокрема, в театрі була неймовірно популярною постановка Євгена Вахтангова, в якій відроджувались імпровізаційні засоби комедії *del arte*, подібну концепцію розробляв Бертольд Брехт у своїй останній із завершених п'єс “Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher” (“Принцеса Турандот чи Конгрес відбілювачів”).

Задум твору виник у еміграції під впливом роботи над філософською працею “Me-ti. Книга перемін” (1933), трансформувавшись з задуму роману “Туї” у 1953 році у екзотичну політично загострену соціально-сатиричну п'єсу. В ньому письменник широко послуговується алегоріями, алюзіями і засобами параболи для змалювання кричущих проблем сучасності, вважаючи їх особливо придатними для відчуження, відсторонення ключових постулатів з метою їх подальшого осмислення, адже їм притаманні простота, наглядність та можливість донести істину в опосередкованій формі всупереч несприятливим суспільно-політичним чи ідеологічним умовам.

Шіллерівський варіант, поставлений Максом Рейнхардтом у Берліні з Гертрудою Ейзольдт (Gertrud Eysoldt) у головній ролі, а згодом Ф. Бузоні

(1917) та Дж. Пучіні (1926) використали її як підставу для оперних композицій початку ХХ століття.

На відміну від романтизму К. М. Вебера, суміщення естетичних принципів комедії масок з постромантичною музичною мовою, оздобленою орієнтальною стилізацією в лірико-трагедійній жанровій моделі у Дж. Пучіні, **Феручо Бузоні** пропонує неокласичну версію прочитання сюжету **“Турандот”** (1917). Театральна вистава з його музикою та режисурою славетного Макса Рейнхардта була реалізована в Берліні у 1911 році, а другий раз у Лондоні в 1913 р. Музика до вистави включала 13 номерів, 8 з яких увійшли до оркестрової сюїти **“Turandot Suite”**. В ній композитор використовує потрійний склад оркестру (60 виконавців¹), що зробило виставу надто коштовною та складною для постановки.

Виникнення повноцінної опери було зумовлене необхідністю доповнити одноактну оперу **“Арлекін”** другим твором протягом театрального вечора (така умова була поставлена Цюрихським Міським театром / Stadttheater) (Додаток В. 14). Митець настільки захопився ідеєю, що завершив композицію у 300 сторінок за 100 днів. Спільною між операми була наявність персонажів комедії del arte.

“Турандот” є казковою романтичною комедійною оперою з розмовними діалогами, створеною композитором на власне лібрето німецькою мовою на підставі оркестрової сюїти з музики до драматичної постановки однойменної п'єси-ф'яби Карло Гоцці (ор. 41, 1905, перше виконання п'єси – 1906 р.) в перекладі К. Фольмьоллера на 2 дії (8 сцен). Прем'єра відбулась у Цюриху в 1917 р. (режисер Ганс Рогорш, художник Альберт Ізлер). Композиція присвячена Артуру Тосканіні. Італійськомовна версія лібрето була продемонстрована публіці у 1940 році в театрі La Fenice.

¹ 3 флейти (дві ріссоло), 3 гобоя (третій - англійськ ріжок), 3 кларнети (третій - бас-кларнет), 3 фагота (третій - контрафагот); 4 валторни, 4 труби, 3 тромбона, 1 туба; литаври, ударні (металофон, трикутник, бубон, великий барабан, бас-барабан, там-там-ТАМ). 2 арфи.

В опері є виразні суперечності з китайською тематикою: композитор залишає персонажів, традиційних для комедії del arte (Труффальдіно, Тарталья і Панталоне), посилається на венеційську локацію, вводить суперечливий для Китаю образ Аллаха.

Розмовні діалоги наводять яскраві асоціації з моцартівською “Чарівною флейтою”. Оркестрування твору орієнтоване на темброву стилізацію: це потрібний склад дерев’яних з двома арфами та розширеним комплексом ударних (дзвони, трикутник, там-там, великий і малий барабани). Мелодичні лінії викладено з численними форшлагами, трелями, філіруваннями звучності, штриховими і тембровими контрастами, staccato й перемінною акцентуацією (див. Додаток Б (Б.5) на прикладі Маршу Альтоума). В опері композитор використовує автентичний китайський тематизм, турецький, індійський та перський з англійських та німецьких збірок XVIII-XIX (насамперед з першого тому “Geschichte der Musik”, укладеного Августом Вільгельмом Амброзом /August Wilhelm Ambros) [81, с. 70].

Знаковою подією своєї доби стає поява *опери “Турандот”* (1924 р.). **Джакомо Пучіні**. На думку німецького музикознавця М. Штегемана, вона набула значення “рубіжного” музичного твору свого часу у еволюції діалогу культур: “Вододіл проходив між такими творами, як «Турандот» Пучіні – відгомном «chinoiserie» зламу століть і пародійним псевдокитайським «Фокстротом англійського чайника і китайської чашки» з опери-балету «Дитина і чари» М. Равеля” [цит. за 197, с. 239].

“Турандот” Дж. Пучіні написана у жанрі великої романтичної фантастичної опери на лібрето Дж. Адамі та Р. Сімоні, над якою композитор працював протягом 5 років (1919-1924), не реалізувавши задум до кінця. Композицію (заклучний дует і фіналом) завершив Франко Альфано (Franco Alfano) на основі чернеток автора та власної музики до індійської “Сакунтали”, а 107 авторських тактів опери були опущені за ініціативою А. Тосканіні. Прем’єра опери відбулася 26 квітня 1926 р. в Мілані. Перша, більш повна версія Альфано, була виконана у концерті в Барбікан-холі лише

в 1982 р, а поставлена на сцені Нью-Йорк Сіті Опера роком пізніше. В повному вигляді композиція опери поєднує 3 дії, 5 картин.

Зміст опери є яскравим прикладом естетики *chinoiserie*¹, де казковий сюжет ускладнений психологічною боротьбою між любов'ю і ненавистю, самопожертвою і гординою. Він збагачений філософським підтекстом та майже античною функцією хору. Згідно з канонами європейського орієнталізму, китайський колорит тут зумовлює умовно-казкове місце подій, такими ж постають стилізовані імена персонажів – принцеси Турандот, її батька, китайського імператора Альтоума, принца Калафа, рабині Лю, Мандарина і трьох міністрів – великого радника Пінга, великого пророка Панга, великого кухаря Понга.

Композитор спеціально ставив вимогу до лібретистів посилити китайський колорит твору, слухав аудіозаписи китайської музики, радився з бароном У. Фоссіні, який подорожував Китаєм, вивчав автентичні фольклорні зразки за працею І. Альста “Китайська музика”.

У першій дії опери в дитячому хорі композитор використовує китайську народну пісню “Moо-Lee-Whа” (“Квітка жасмину”), тема якої набуває значення третього лейтмотиву Турандот (офіційної) (Додаток Б, 6.1). Оркестрування має риси екзотичної стилізації: струнні, дерев'яні духові (два контральтсаксофони за сценою), арфа, челеста, дзвіночки та гонг *pp*. Фольклорну опору мають сцени походу імператора у 2 та 3 діях. Фрагмент китайської народної пісні (точніше гімну Китайської імперії) використано в якості супроводу до сцени трьох міністрів з Калафом. Характеристики трьох міністрів теж пов'язані з танцювальним фольклорним тематизмом.

Другий рівень досягнення колориту – жанрові орієнтири, серед яких особливу увагу приділено церемоніальній ужитковій сфері музичного

¹ Дія відбувається в умовно-казковому Китаї. Принцеса місцевого царства загадує нерозв'язні загадки претендентам, чи то на її руку, чи то на її царство, і невдахам рубає голови. Так відбувається, поки не з'явиться татарський/ногайський принц Калаф і не відгадає загадки. Казковий сюжет ускладнений психологічною боротьбою між любов'ю і ненавистю, самопожертвою і гординою.

мистецтва. Такими є численні марші-походи придворних та гостей, опора на епічну оповідь в жанрі дагу з ударно-струнним акомпанементом в сцені загадок.

Окрім цього композитор застосовує сталі засоби стилізації: унісоми, органічні пункти, квінтові паралелізми, остинатні формули з застосуванням названих засобів, поспівки на трихордний звукорядах у межах кварта та квінти (Додаток Б, 6.2). Він приділяє увагу фонетичній та фразеологічній специфіці китайської розмовної мови (нетипові акцентування, зміни ритму, короткі фрази й односкладові слова у речитативах, артикуляційне *staccato*, висока фальцетна теситура) (Б. 6.3). З усталених семантичних прийомів формується й оркестрування: ксилофон, різновисотні китайські гонги, челеста, дзвіночки, флейта, арфа, орган, флажолети струнних, потужні комплекси міді у кульмінаційних урочистих сценах (відтворення масштабних придворних оркестрів високих сановників Китаю минулих епох), тощо.

Водночас весь цей комплекс збагачується політональними, поліфункційними засобами, семиступенними поліладовими комплексами, “імпресіоністичними” паралелізмами інтервалів та нетерцієвих співзвуч.

Так, у творі Дж. Пучіні реалізовано різноплановий комплекс проєкцій орієнтальних традицій відтворення образу Китаю в Європі через ф'ябу К. Гоцці, драму Ф. Шілера, романтичну казково-епічну оперу в її італійському різновиді, семантику музичного *chinoiserie* і модерного арсеналу засобів виразності.

Свої власні варіанти завершення опери реалізували Лучано Беріо (Luciano Berio, прем'єра відбулася в 2002 р.) і Хао Вейя (Hao Weiya, прем'єрне виконання опери з його фіналом відбулося в 2008 р.). Вперше завершення Л. Беріо, відомого своїми цікавими знахідками у редагуванні композицій минулого (К. Монтеверді, К. Вайля, М. де Фальї, Й. Брамса, Г. Малера, Ф. Шуберта), прозвучало в концертній версії 24 січня 2002 р. в Лас Пальмасі під батуту В. Гергієва. Наступні сценічні версії пройшли 25 травня в Лос Анжелесі, 1 червня в Амстердамі і 7 серпня на Зальцбурзькому

фестивалі. Невдовзі нове закінчення опери “Турандот” Лучано Беріо вийшло друком у видавництві Рікорді. Його фінал має обсяг 308 тактів, для чого Л. Беріо використав максимум чорнових матеріалів автора, принципово переосмислюючи драматургію хору і залишаючи замість типової щасливої розв’язки невизначеність і невідомість, що докорінно змінило спрямованість розвитку драматургії [59].

Китайський композитор Хао Вейя підготував власний фінал, що триває 18 хвилин, для постановки Національного Великого театру в Пекіні. Його задум полягав в урельєфненні духовного переродження Турандот, яке відбувається у арії “Перша сльоза”, і за задумом автора: “... означає відродження в серці героїні сильних почуттів, розуміння гуманізму і демонструє силу любові” [59]. Крім цього композитор додав трьох нових персонажів, яких в опері Пучіні не було: принцесу Лоулінь (Lou Lin) і Юйженя (Yu Ren), а також Китайського Ангела, які адаптують європейський сюжет для китайської аудиторії.

Свідченням потенціалу зближення цивілізаційних відмінностей є й зйомки опери Дж. Пучіні у грандіозному комерційному проекті Чжана Йімоу за участю китайських артистів міманси та національного балету Китаю у Пурпуровому забороненому місті Пекіна (кит. Піньїнь) – найбільшому в світі палацовому комплексі, головному місці правління китайських імператорів XV – XX століть у відповідних сюжетові костюмах, декораціях, достовірним відтворенням традицій палацових урочистостей династії Мін.

Висновки до розділу 2

Вокальні жанри, які постали на тексти-стилізації наділені жанровими орієнтирами відповідних національних композиторських шкіл (*mélodies*). Їм притаманні стильові синтезування і на рівні поетичного тексту і на з огляду на риси музичної сфери (сецесія, імпресіонізм, рококо, *chinoiserie* тощо).

Водночас їм притаманна й стилізація виразових засобів: образність даоситстського плану, медитативність, опора на пентатонність і цілотнові

ладові структури, кульмінаційні високі теситурні умови (що вказує на спорідненість з традицією пекінської опери), вокалізні розділи, етнофонічне звуконаслідування у випадках ансамблевого супроводу.

Підходи до формування образу Китаю у музично-сценічних жанрах (французькій та неовіденській опереті, комічній опері, ліричній та великій казковій опері) є докорінно різними. Жанри розважального плану орієнтовані на стильові знахідки *chinoiserie*, проте у вкрай обмежених масштабах (здебільшого не в музичній сфері, на візуально-ужитковому рівні). Вони демонструють типові комплекси шлягерно-романсової виразовості, відповідні до очікувань цільової аудиторії, стримано доповнені нечисленними ангемінтонними зворотами та тембральністю оркестровки (китайські гонги, дзвіночки, цимбали).

В оперних жанрових різновидах навпаки спостерігається поглиблення тенденцій до глибинного осмислення засад і принципів театральної традиції Китаю: розробка сценографії, драматургії та особливостей музичної тканини на підставі вивчення традицій та особливостей побуту Китаю певної епохи, вербально-силабічна і темброва стилізація музичного матеріалу: жанрові орієнтири (дагу, церемоніальні марші), слідування особливостям мовлення, фонетики, наслідування тембральності китайського інструментарію (флейта, арфа, семантичний комплекс ударних) і способів розгортання тематизму, альтерації й ладова специфіка, звертання до цитування автентичного фольклорного тематизму.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИКИ КИТАЮ

КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОДВІЙНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Завдяки пам'яткам матеріальної культури минулого, надбанням історії та літератури, давні епохи постійно звернені до наступних поколінь. Вони постають перед нашими очима і думкою, нагадуючи про глибину часу, про коріння людського родоводу. У цьому очевидний зв'язок часів, невідвротність історичного процесу як нескінченно художньої творчості, словесно-мовного мистецтва. До таких, безумовно, належить старовинна китайська поезія, яка високо поцінується в усьому світі, викликаючи до життя оригінальні форми мистецького переосмислення у середовищі інших культур і традицій.

Видатний діяч російської культури ХХ століття академік Д. Лихачов підкреслював: “На пограниччі культур виховується їх самосвідомість. Якщо межа зберігається як зона спілкування – вона зазвичай і зона творчості, зона формування культур. Якщо межа – зона роз'єднання, вона консервує культуру, омертвляє її, надає їй жорстких і спрощених форм” [80, с. 98].

Найбільшою мірою це стосується поезії, яку дослідник китайської літератури академік В. Алексєєв назвав серцем китайського народу. Ймовірно, глибина впливу поетичного слова китайських авторів минулих епох виплекана в надрах національної традиції літературного мистецтва. Китайська поезія, одна з найдавніших у світі, існує майже три тисячі років. Вона зазнала на своєму довгому шляху епохи підйому й занепаду, часи стрімких злетів та відкриттів і століття застою з нескінченними переспівами одного разу вже знайденого.

Особливу групу творів у цьому переліку складають камерно-вокальні композиції (переважно з циклічною організацією) на тексти давніх китайських поетів у доробку європейських митців. Дослідник китайського поетичного мистецтва Н. Федоренко, зазначав: “Дивовижна роль, яку

протягом століть грали в Китаї мистецтво слова, поезія як невід'ємна частина щоденного існування людини. Збірник народних пісень і давніх гімнів “Шицзін”, який набув значення класичного канону, протягом тисячоліть займав особливе місце як книга одкровень і життєвого досвіду. Літературні джерела зберегли повчання Конфуція своєму синові – читати і вивчати “Шицзін”. “Чому не вчите ви вірші?” – запитував мудрець і вказував на незамінність цього поетичного джерела в осягненні навколишньої реальності, на те, що “вірші можуть збуджувати дух, можуть розкривати людину, можуть сприяти спілкуванню, можуть викликати обурення” [140, с. 17].

Поетичне мистецтво Давнього Китаю займає ключове місце у комплексі культурних надбань цієї країни. Захоплення культурними практиками далекого Сходу кінця XIX – поч. XX століття в Європі, зумовлене потужною групою політичних, соціокультурних та світоглядних чинників, призвело до появи потужної хвилі наслідувань і вільних переспівів французькою, німецькою, голандською, шведською, англійською, російською, українською та іншими мовами майстрів поетичного слова, насамперед династії Тан – золотого віку китайської поезії у доробку митців Європи. До цього процесу долучилися французи Жюдіт Готьє, Анрі П'єр Роше, Франц Гуссен, німці Ганс Бетге, Ганс Хайльман, британці Герберт Джалз, Мерріл Стюарт, Артур Уейлі, представники російської поезії Микола Гумільов, Анна Ахматова, українець-галичанин Михайло Рудницький та інші. У їх рефлексивній поетичній творчості були заакцентовані окремі ментальні аспекти, глибоко своєрідні образність та мова символів. Саме ці властивості стали особливо привабливими для композиторів різних національних шкіл, послуживши підставою для низки окремих творів та камерно-вокальних циклів, переважно в імпресіоністично-модерністичній стилістиці, однак позначені великою мірою свободи у засобах інтерпретації оригіналу, експериментальним характером структури, лексики, символічної системи та яскраво індивідуальною манерою висловлювання.

У музичному доробку митців Європи поезію Китаю представлено виключно перекладами. Особливість вокальних творів досліджуваної групи полягає у відсутності автентичних текстів як об'єктів музичної інтерпретації та винятковій віддаленості культурних традицій як у ментальному, світоглядному, філософсько-етичному, семіотичному, символічному, так і в часовому вимірах. “У музичній інтерпретації європейської традиції ми практично не зустрічаємо оригінальних китайських текстів, тому специфіка художнього вирішення визначається суголосністю перекладу мистецьким запитам і пошукам композитора. Завдання перекладачів виявилось надзвичайно складним, бо потрібно було і передати своєрідність творчої манери поета, і створити якісь відповідності між докорінно різними поетичними системами” [19, с. 7].

У випадку з поетичною традицією Китаю, до якої звертаються композитори Європи досліджуваного періоду, слід констатувати такий унікальний блок способів підходу як:

- подвійний переклад (напр.: з китайської на французьку мову, а з неї – на німецьку);
- професійний переклад (поетичні переклади фахівців-синологів);
- вільний (довільний) переклад;
- переклад-парафраз.

3.1. Вокальна й хорова творчість крізь призму німецькомовних перекладів-переспівів Ганса Бетге

Лідером за численністю музичних прочитань є вільні німецькомовні переклади Ганса Бетге, об'єднані в поетичний цикл “Китайська флейта” (“Die Chinesische Flöte”). Шлях до виникнення цих неймовірно популярних в Європі на початку ХХ ст. поезій є яскравим втіленням мультикультуралізму. Вихідний китайський поетичний текст переклали верлібром незалежно одне від одного французька Жюдіт Готьє (Judith Gautier, донька відомого

французького письменника Теофіля Готье) та високоосвічений аматор орієнтального перекладу маркіз д'Ерве-Сен-Дені (Le Marquis D'Hervey-Saint-Denys). З їх вільнотрагованих підлінійників Ганс Гайлман (Hans Heilmann) здійснив переклад німецькою мовою. А опираючись на нього, Г. Бетге реалізував свої стилізовані орієнтальні вільні парафрази, що інтуїтивно відтворювали певні філософські категорії і виразові засоби середньовічної поезики Китаю, розпорошеної у подвійному перекладі. Глибокі засадничі відмінності між синтаксисом ієрогліфічного письма та європейського запису тексту, недостатня обізнаність у системі символів і їх контекстах викликали настільки принципові відходи від оригіналів, що в подальшому філологам та синологам було складно ідентифікувати з першоджерелом. Проте, маючи високу поетичну якість, тексти задовольняли все зростаючий інтерес до образності екзотичного Китаю у Європі та відповідали естетичним вподобанням символізму й сецесії.

З точки зору дослідження на особливу увагу заслуговує зумовлене цим твором (поетичний цикл “Китайська флейта”) зростання активності звертань до інтерпретацій давньої поезії Китаю у переспівах Г. Бетге.

До митців, які віддали данину зацікавленню образністю та світоглядною системою, експонованих середньовічним поетичним мистецтвом Китаю, належать Густав Малер (симфонія-кантата “Пісня про землю”), Ріхард Штраус (“Liebesgeschenke”/ “Дари кохання” з вокального циклу “Gesänge des Orients”/ “Пісні Сходу” оп. 77), Арнольд Шенберг (хори “Der Wunsch des Liebhabers”/ “Прагнення закоханого” і “Mond und Menschen” / “Місяць і людина” з циклу “Vier Stücke für gemischten Chor” / “Чотири п'єси для мішаного хору” оп. 27), Ернст Тох (камерна симфонія для сопрано та 14 солюючих інструментів “Die chinesische Flöte” / “Китайська флейта” оп. 29), Антон Веберн (камерно-вокальний цикл для голосу і фортепіано “Die geheimnisvolle Flöte” / “Таємнича флейта” оп. 12, 1915-1917, та композиції “Die Einsame” / “Самотня”, “In der Freude” / “В радості” з циклу “Vier Lieder” / “Чотири пісні” для сопрано і камерного оркестру оп. 13), Віктор Ульманн

(“Drei chinesische Lieder” / “Три китайські пісні” для голосу і фортепіано (1943), “Chinesische Melodramen” / “Китайська мелодрама” (1936), Пауль Гіндеміт (“Die junge Magd” / “Молода покоївка”, ор. 23, по. 2; ор. 23b) та численні інші.

Важливим мистецьким явищем стала поява **вокальної симфонії “Das Lied von der Erde” (“Пісня про Землю”)**, написаної **Густавом Малером** на вірші китайських поетів династії Тан VI-VIII ст. в перекладі Ганса Бетге. Композиція, яка постала протягом 1907-1909 рр. під впливом особистих трагічних життєвих обставин, зумовила прагнення віднайти адекватну форму прочитання актуального для митця поетичного мистецтва давнього Китаю, з його філософським культом очікування осені віку і осмислення потойбіччя й вічності крізь призму багатогранної символіки. Прем’єра була здійснена в Мюнхені 20 листопада 1911 (після смерті автора) під орудою його учня Бруно Вальтера.

Особливості цієї композиції мали потужні наслідки для низки музично-мистецьких процесів: у підходах до модерної традиції трактування образності китайської поезії, у сенсі особливостей жанрів вокальної симфонії, вокального циклу з оркестром чи ансамблем та камерної кантати, особливостей інструментальної драматургії, тощо.

Жанр твору визначено композитором як симфонія в піснях, що підкреслює її проміжне положення між твором з виразними ознаками симфонізму та вокальним циклом, об’єднаним спільністю типу поетики й образного строю.

До ознак симфонічного мислення віднесемо насамперед інструментальний склад оркестру (дещо ширший за почетвірний)¹ та драматургію побудови циклу й логіку тонального плану. Оркестр трактується як ансамбль солістів і комплекс тембрів, з яких найдоцільніші обираються у кожному з

¹ 3 флейти і флейта-пікколо, 3 гобої та англійський ріжок, 3 кларнети, кларнет-пікколо та бас-кларнет, 3 фаги та контрафагот, 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба, ударні (трикутник, дзвіночки, тарілки, великий барабан, тамбурин, там-там), челеста, мандоліна, 2 арфи та струнні.

образно-змістових контекстів, тому оркестрова тканина багата на драматургійно і семіотично значущі інструментальні соло.

Вокальну природу розкрито через залучення до виконавського складу вокальних засобів (два солісти – тенор і контральто або баритон), програмність, відповідну до словесного ряду, строфічне членування форми, багатогранне і послідовне розкриття психологічного підтексту і візуально-зображального та звуконаслідувального ряду поетичного слова. Синтетична жанрова природа зумовила особливості мистецького вирішення.

Цикл поділяється на 6 програмних частин:

1. “Das Trinklied vom Jammer der Erde” (“Застільна пісня про прикрощі землі”)
2. “Der Einsame im Herbst” (“Самотній восени”)
3. “Von der Jugend” / “Der Pavillon aus Porzellan” (“Про юність”)
4. “Von der Schönheit” (“Про красу”)
5. “Der Trunkene im Frühling” (“П’яний навесні”)
6. “Der Abschied” / “In Erwartung des Freundes und Der Abschied des Freundes” (“Прощання”).

Перша частина “Das Trinklied vom Jammer der Erde” (“Застільна пісня про прикрощі землі”, a-moll) написана на текст осінньої цзіє Лі Бо, у якій провідним образом є філософське осмислення минулості людського буття. Згідно з поетичним перекладом вона поділяється на три строфи контрастно складеної музичної структури. Перша – має ввідну функцію (звідси фанфарність і драматизм вокально-інструментальної тканини), друга і третя строфи є етапами наростання трагедійності до кульмінаційного образу мавпи на могилі як уособлення образу неминучої смерті (антиномія символічного образу мавпи з життєдайним персиком в руках).

Типово сецесійний раптовий перепад від наднапруги попередньої частини до виснаження-знемоги уособлює друга частина на текст Чжан Цзі “Der Einsame im Herbst” (“Самотній восени” d-moll) для контральто у супроводі скрипок з сурдинами і дерев’яних духових, пронизана остинатним

вісімковим рухом з короткочасною драматизацією в середньому розділі кожної з чотирьох контрастно тематичних строф. Кожна строфа має власну структуру, зумовлену логікою розгортання поетичного образу (Додаток Б, 7.1).

Три наступні частини наділені драматургічними функціями скерцозних інтермедій, утворюючи своєрідне стилізоване інтермецо-триптих. У третій частині “Von der Jugend” / “Der Pavillon aus Porzellan” (“Про юність” / “Павільйон з порцеляни”) на текст Лі Бо, B-dur) композитор послуговується протиставленням засобів стилізації chinoiserie (у крайніх розділах тричастинної форми) і європейської танцювальності (в середній частині композиції). Очевидне його прагнення урельєфнити засади живописної естетики шань-шуй, орієнтуючись насамперед на розкриття пейзажно-картинної складової змісту поза її філософським наповненням. Філософсько-естетична категорія шань-шуй (山水 – гори-води) у мистецтві Китаю у рівній мірі значуща як у живописі, так і в поезії. Вона акцентує улюблені об’єкти зображення художників Китаю, приводячи їх у співвіднесення базового даосистського біному 阴阳 (інь уособлення активної висхідної сили, що підпорядковує усе дотичне власній динаміці, і ян – пасивне начало, що підпорядковується ситуаційному розташуванню). Пейзаж цього жанру слугує уособленням символіки відображення космогонічної триєдності неба (гори), землі (води) і людини між ними.

Китайський колорит композитором досягається пентатонністю тематичних утворень, витонченою грою тембрів флейти у високому регістрі та її віддзеркалення (відображення у воді) – через проведення у фагота в динамізованій репризі (Додаток Б, 7.3).

Четверта частина “Von der Schönheit” з соло контральто (“Про красу”, на текст Лі Бо, G-dur) поєднує риси неокласичної менуетної стилізації й архаїчно-орієнтальної теми з гострою стрімкою драматизацією в середньому розділі тричастинної репризної форми.

Весняним цзіє у жанрі трагедійного монологу постає п'ята частина “Der Trunkene im Frühling” (“П'яний навесні” за Лі Бо, A-dur) для тенора соло, в якому орієнтальна стилізація оркестрової тканини, контраверсійної до образного строю вокалу, спрямована на звуконаслідування пташиного щебету (численні соло дерев'яних духових, флажолети струнних, пасажі та *glissando* арфи).

Фінальна частина циклу “Der Abschied” / “In Erwartung des Freundes und Der Abschied des Freundes (“Прощання”) поєднує поетичні строфи віршів “В очікування на друга” Мен Хао-Жаня і “Прощання з другом” Ван Вея, останні рядки доповнені самим композитором, ладо-тональна драматургія веде від c-moll до C-dur. В ній панують образи трагічного прощання, самотності, невідворотності смерті, перекидаючи символічно-смыслову арку до вступного розділу твору. Форма цієї частини – вільно трактована три-п'ятичастинна. Вокальна партія контральта має стриманий скорботно-речитативний характер, оркестрова тканина містить епізоди дзвонових звуконаслідувань, а згодом зводиться до оголених медитативно-діалогічних тембрів віолончелі й флейти. Третя строфа відділена масштабною маршовою інтерлюдією, що привносить типову для європейської традиції символіку скорботної ходи (на зразок аналогічного вирішення четвертої частини у симфонічно-хоровій поемі “Дзвони” С. Рахманінова) (Доджаток Б, 7.2). Під враженням від виконання твору, А. Веберн писав у листі: “Це якби картини життя, точніше, пережитого які проходять перед душею помираючого. Твір мистецтва узагальнює; конкретне відступає, залишається ідея” [25, с. 86].

Завершується твір просвітленою кодою скорботно-філософського плану з панівним тембром флейти, як особистісної самоідентифікації авторського висловлювання.

Отже, для формування образу Китаю Г. Малер послуговується образністю вільних поетичних перекладів поезії танської доби, своєрідним переосмисленням символіки цзіє пір року та естетики шань-шуй на рівні

виразових прийомів, засобами пентатоніки у формування тематизму інтермедійних частин, символічною тембральністю (своєрідний склад ударних, арфи, флажолетів струнних та підкреслена увага до флейтових тембрів).

Симфонія-кантата “Пісня про Землю” Г. Малера здійснила величезний вплив на традицію музичної інтерпретації поетичних переспівів Г. Бетге. Її прем’єра у 1911 році вже на рівні анонсів демонструє неймовірну суголосність з помітними суспільними настроями. Для багатьох з найбільш номінованих митців того часу афористичність і символіка давньої китайської поезії, глобальність і універсалізм тем осмислення, на які переконливо звернула увагу композиція Г. Малера, виявилась винятково благодатною сферою власного мистецького експерименту.

Знаковість цього твору засвідчує пізніше звернення А. Шенберга до роботи над власною камерною версією “Пісні про землю” для альту, тенора і 14 музикантів (струнний квінтет, квінтет дерев’яних духових, кілька ударних, арфа, фортепіано і челеста) для серії концертів Товариства закритих музичних виконань¹ у 1921 р. (яку, в свою чергу, завершив Райнер Рін), появою редакції для солістів та камерного оркестру Еберхарда Клоке (2003 р.). Іншим проявом мистецького впливу став інтерес до жанру багаточастинної вокальної симфонії у першій половині ХХ ст.², розвитком жанрових різновидів вокального циклу, камерної кантати та мелодрами з інструментально-ансамблевим складом.

Цитуючи рядки Г. Бетге, А. Веберн у листі до А. Берга писав: “Хіба не чекаєш ти музики найдивовижнішої? Хіба ти не очікуєш чогось небувало прекрасного? «Мій друже, мене не пестило щастя в цьому житті! Куди лежить мій шлях? Я полину в гори, я шукаю спокою, спокою моєму

¹ Товариство закритих музичних виконань було створено Арнольдом Шенбергом і його учнями в 1918 році з метою пропаганди рідко виконуваної нової музики з числа кращих виконавців Відня. Його інструментальні склади не перевищували 15 виконавців. Проіснувало три роки.

² Свій внесок у розвиток цього жанру здійснили Олександр Цемлінській, Дмитро Шостакович, Кшиштоф Пендерецький, Карл Хорвіц, Мойсей Вайнберг, Олександр Локшин та ін.

самотньому серцю». – Боже, яка це повинна бути музика? Мені здається, я вже зараз повинен уявляти її собі” [25, с. 84]

У власній виконавській практиці А. Веберн приділив малерівському циклу достатньо уваги, схилиючись перед його майстерністю, а в подальшому засвоюючи й переосмислюючи його знахідки: “Все ще часто граю «Пісню про Землю». Вона неправдоподібно гарна. Словами не скажеш” [25, с. 86]

Вокальний цикл **Антон Веберна** “*Vier Lieder für Singstimme und Klavier*” (“*Чотири пісні для голосу з фортепіано*”) *op. 12* постав через 6 років (1915-1917 рр.) після прем’єри малерівської симфонії-кантати, відкривши другий період творчості представника нововіденської школи (1915-1926 рр.), присвячений переважно вокальним жанрам. Цикл творять чотири звершені композиції:

1. “Der Tag ist vergangen” / “День минув” (1915);
2. “Die geheimnisvolle Flöte” (“An einem Abend”) / “Таємнича флейта” (1917);
3. “Schien mir’s, als ich sah die Sonne” / “Здавалося мені, коли я бачив сонце” (1915);
4. “Gleich und gleich” (“Ein Blumenglockchen”) / “Одне для одного” за віршем Й. В. Гете (1917) [266].

В них єдність циклу пов’язана з естетично-змістовою суголосністю текстів. Перша пісня “День минув” на текст одного з улюблених авторів А. Веберна Петера Розеггера (Peter Rosegger, 1843-1918) розкриває атмосферу філософсько-релігійних паралелей осягнення миру в природі й душі, суєтного людського життя й вічного спокою потойбіччя у витонченій афористичній манері¹ (Додаток А, б.1).

¹ День минув,

І вже настала ніч;

На добраніч, Маріє,

Залишся зі мною назавжди.

Вільний переспів вірша представника поезії танської доби у Китаї Лі Бо “春夜洛城闻笛” (“Таємнича флейта”) з циклу “Китайська флейта” Г. Бетге з точки зору символіки образності, притаманної поезії Китаю зазначеного періоду, сповнений темою весни й чоловічої чуттєвості (через образи квітучого саду, верби і птаха). У його німецькій версії вилучається тема повернення поета додому, в Лоянь, натомість змістовим обрамленням постає образ вечора, ноктюрнальність сецесійного типу¹ (Додаток А, 6.2.). Духовний бік символічного ряду зрівноважує флейта – як символ просвітлення, осяяння і духовного благословення. Вона контрастує з попередньою піснею, витриманою в дусі народної, своєю послідовною атональною технікою, примарною ілюзорністю динаміки (*p-pp*) при активному використанні діапазону ($c^1 - dis^2/es^2$). Вокальна партія має декламаційно-інструментальний тип і впритул підводить до стилю шенбергівського *Sprechgesang*, залишаючись в межах естетської витонченості. Співвідношення вокалу з фортепіанною партією демонструє гнучку взаємодію, яка зберігає диференційовану поліпластовість. Композитор відтіняє, ілюструє, розтушовує звукове тло для вокалу, зберігаючи виразні паузи-цезури, вкрай істотні для естетики т. зв. “тихої музики”. У пісні дотримано вільно трактованої тричастинності (АВА₁). При цьому тут наявні і прелюдіювання, і зв’язки між розділами форми (Додаток Б, 8).

День минув,
 Наближається ніч;
 Дайте ж померлим
 Вічний спокій

¹ Одного вечора, коли пахли квітки
 І все листя на деревах, вітер доніс мені
 Пісню далекої флейти.

З тієї ночі чути, коли земля спить,
 Звуки птахів є словами її мови

Основою для третього номеру циклу послужив верлібр з мініатюрної драми духовно близького композиторові Августа Стріндберга з драми “Соната примар” (“Spöksonaten”). У ньому герой розкриває тему духовного просвітлення, очищення від гріха і християнського смирення¹.

Заключна пісня на текст Й. В. Гете розкриває близькі композитору філософські позиції взаємозумовленості світобудови і гармонії діалектичних зв'язків у природі. У вступі до цього твору композитор експериментує зі структурами співзвуч: Gis-A-Dis-G, E-C-B-D, Fis-H-F-Cis, демонструючи додекафонні пошуки.

Прослідкувавши драматургію розгортання, бачимо певну змістову спільність в сенсі афористичності і концентрованості змісту, сповненого символікою, етичною та філософською глибиною. Кожна з мініатюр несе певний дихотомічний генеральний образ шляхів досягнення гармонії людини і світу: суєтність і вічний спокій, чуттєвість і просвітлення, очищення і пізнання суті, єднання і взаємне служіння.

У них формується поворот індивідуальної стилістики від крайньої афористичності, яка в більшій мірі притаманна крайнім номерам циклу, до ефемерних мелодичних утворень з подальшим розвитком двох центральних композицій, але дуже особливим – з фрагментацією, розпорошенням, розкладанням на елементи-фрактали. Ці тенденції пов'язані з впливами А. Шенберга та його знахідками у формотворенні “Місячного П'єро” та піснях ор. 22. У тексті з поетичного мистецтва Китаю митця цікавить насамперед складна багатозначність символіки, високоетичний образний стрій і естетська досконалість співвіднесення філософськи осмисленого універсального, загальнолюдського змістового наповнення, що знімає потребу в стилізації чи умовної орієнтальності.

¹ Дослівний переклад поезії:

Коли я бачив сонце, я точно споглядав прихованого; кожна людина пожирає плоди своєї справи, блаженний, хто добро творить. Без злоби неси кару за вчинене, ніжно втішаючи того, кого ти засмутив. І буде тобі благо. Хто тільки боїться, той згубив себе. Добре жити без провини.

Опуси 13-18 А. Веберна – це вокальні цикли з камерним ансамблем. Їх відкриває цикл *“Чотири пісні для голосу і оркестру” (“Vier Lieder für Sopran und Kammerorchester”) op. 13* (1914-1918), дві з яких – на поетичні переспіви Г. Бетге. У ньому виявились і прагнення А. Веберна до нумерологічної символіки (подібно до 5 п’єс op. 5, 6 п’єс op. 6, 10 п’єс op. 10, в даному випадку – op. 13 для голосу і 13 інструментів). Інструментальний комплекс твору складають флейта, кларнет in B, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, арфа, челеста, дзвони, струнний квартет [267].

Цикл відрізняється декадансовою похмурістю і драматизмом образності, тяжінням до суб’єктивної психологічності.

1. “Wiese im Park” (“Галявина у парку”) / “Wie wird mir zeitlos” (“Як я втратив відлік часу”) на текст Карла Крауза (1917);
2. “Die Einsame” (“Самотня”) / “An dunkelblauem Himmel” (“На блакитному небі”) (1914);
3. “In der Fremde” (“На чужині”) / “In Fremdem Lande” (“В чужому краю”) на вірші Лі Тай-бо з “Китайської флейти” Ганса Бетге (1917);
4. “Ein Winterabend” (“Зимовий вечір”) / “Wenn der Schnee” (“Коли снігу”) (1918); на вірші Георга Тракля [84, с. 45].

Пісні на тексти Г. Бетге, розташовані в центрі циклу (2 і 3), вирізняються значно сміливішою і складною музичною мовою: тяжінням до лінеарності в структуризації фактур, послідовним застосуванням засобів додекафонії. А. Веберн докладно пропрацював агогічні, темпові й динамічні позначення (аж до метрономічних вказівок), що свідчить про філігранну відточеність творчого задуму й врахування потреб інтерпретаторів. На відміну від хорів, де композитор послуговувався завуальованим інструментальним дублюванням складних інтонаційних ходів вокальних партій, тут панує диференціація інтонаційно-ритмічного начала кожної з тембральних ліній. “Китайські” пісні йдуть без перерви, образно контрастуючи до оточуючих солоспівів на тексти митців-європейців, чим зумовлюється їх внутрішня єдність – як своєрідного циклу в циклі.

Другий солоспів циклу “Die Einsame” (“Самотня”) / “An dunkelblauem Himmel” (“На блакитному небі”) написано на переклад вірша поета династії Тан Ван Сен-ю (Wang-Seng-Yu) з “Китайської флейти” Г. Бетге (1914) (Додаток А, 7.1). В ньому образність безсмертного місяця і таємниці непізнаного (через символіку хмар) з даосистською тріадою енергії інь: місяць – вода (сльози) – жінка¹.

Вокальна партія має силабічну структуру, членується на короткі мотиви і фрази, розділені пуантилістичними інструментальними лінеарними репліками-підголосками за нерегулярно перемінних метрів (2/4, 3/4, 4/4). Динамічна шкала витримана в межах *ppp-mp* з короткими спалахами-піками і негайним філіруванням. Інструментальний склад вступу обмежений (виключено флейту, челесту, контрабас, валторну і тромбон, струнні й валторна засурдинені). Проте згодом додаються мідні духові з сурдинами, флейта *riccolo*, другий кларнет *in B* – що свідчить про реальне тембральне збагачення ансамблю за рахунок змінних інструментів. Форма твору наскрізна, розгортається від вкрай стриманої фрази (*etwas langsamer*) з півтоновим балансуванням в межах терції (*d-fis, pp*, тт. 9-10, “Ich habe meine Lampe ausgelöscht”), що зависає на лункій ферматі, до генеральної тритактової кульмінації (“weil du so fern bist meiner großen Sehnsucht”, тт. 5-28, *f-ff*, струнні лише на цю побудову знімають сурдини), де вокальна партія досягає гранично високих звуків діапазону (b^2) вигасаючи до *ppp* в трьох тактах завершення, поступово згортаючи ширину інтервальних ходів (Додаток Б, 9).

¹ Став місяць серед темно-синіх хмар

Загасила лампу на столі

Від дум самотніх на душі тягар

Я плачу, плачу і довгі теплі смуги

від сліз гірких я чую на обличчі

Бо ти далеко від моєї туги,

Бо і ніяк тобі, мій милий, не збагти

Яка туга, що я не там де ти... (переклад німецької поезії Г. Бетге українською мовою – М. Рудницького)

За основу № 3. “In der Fremde” (“На чужині”) / “In Fremdem Lande” (“В чужому краю”) взято вірш “Ностальгія” славетного середньовічного поета Китаю Лі Тай-бо (Li-Tai-Po) з “Китайської флейти” Ганса Бетге. У Лі Тай-бо це уособлення ключової у світоглядній системі даосизму триєдності неба-людини -землі через стилістику шань-шуй:

静夜思"

床前明月光，
疑是地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。¹

Місяць та іній у цьому поєднанні уособлюють минущість і швидкоплинність життя, та думки про безсмертя. Земля, як втілення енергії Інь тут показана в безпосередньому співставленні з небом (енергією Янь), як джерело всього сущого. Поняття дому і родини тотожні, а сам дім є моделлю світобудови.

Від оригіналу переклад відрізняє більший масштаб, розгорнутість, багатослівність, порівняно з вкрай афористичним і сповненим символічних алюзією поетичним текстом танської доби. Г. Бетге розгортає цей вірш до символістської психологічної замальовки сучасника епохи декадансу (Додаток А, 7.2). Подібним за естетикою є й український переклад німецького переспіву, здійснений львівським поетом і перекладачем Михайлом Рудницьким для творчих потреб його брата Антіна, під назвою “Думи в тиху ніч”².

¹ Місячне світло,

Наче вкрите інесем.

Я піднімаю очі на Місяць,

Й схиляю погляд до землі

у думках про дім (тут і далі переклад з китайської власний – Ц. Т.).

² Сяє, світлішає місяць.

Здався він схожим

На іній, що впавши із висі.

Вкрай короткий вступ-введення (*Fließend, pp, 2/4*) виконується неповним складом інструментів: флейта piccolo, два різновисотні кларнети, засурдинена труба, арфа, челеста й струнні з сурдиною без контрабаса. Вокальна партія наділена широкими інтервальними ходами, з мелодикою декламаційно-інструментального типу. Проте в ній немає рис газенклеверівського монологу чи шенбергівського *Sprechstimme*, вона залишається в межах емоційного поля обраної поезики й вишуканої естетики символізму. Подальший виклад містить канонічні імітації тембрально й темпово варіантних проведень інструментальних і вокальних фраз.

Отже, опанована композиторська техніка зумовила зростання камерно-вокальної лірики й поліфонічних форм, притаманних творам третього періоду. А притаманна індивідуальному стилю А. Веберна сфера експерименту з дискретністю часу органічно наклалась на нові засоби. Митець це добре усвідомлював: “Я обрав правильний шлях, Шенберг підтвердив це. Я вже пишу цілком інакше... Тепер я повинен добре компонувати” [152, с. 61].

Інший аспект малерівських впливів демонструє австрійсько-американський композитор **Ернст Тох** (Ernst Toch, 1887-1964). Випускник Віденського і Гейдельберзького інститутів (медицина і філософія), вихованець приватного класу фортепіано Віллі Реберга у Франкфурті-на-Майні (1909-1912) та автодидакт як композитор, у 1913-1929 роках він сам викладав гру на фортепіано в Мангаймі, в 1929-1933 роках – у Берліні. Митець не прагнув яскравих авангардних пошуків, а натомість висловлював творчі позиції через пізньоромантичні орієнтири. Його *цикл “Die Chinesische Flöte” (“Кумайська флейта”) op. 29, 1922, rev. 1949* на тексти танської поезії в німецькомовному переспіві Г. Бетге, був вперше опублікований і виконаний у 1923 р. У 1949 р. видавництвом “Schott” здійснено редакцію-перевидання з

Задивувавши на місяць,
Обличчям до неба звернусь,
А в пам'яті спливає як світло
Край мій, – обличчям донизу схилюсь.

подвійним текстом – німецьким та англійським у перекладі Емілі Езуст (Emily Ezust) (*Die Chinesische Flöte / The Chinese Flute*).

Твір написано для сопрано і 14 інструментів: 2 флейти (звичайна і piccolo), кларнет in Es і бас кларнет, челеста, струнні і ударні (їх склад розраховано для трьох виконавців: трикутник, гонг, великий та малий барабани, бубон, китайські дерев'яні коробочки, китайські тарілки¹, ксилофон).

Цикл включає шість композицій:

№ 1 “Prologue” “Sehr gemessen”;

№ 2 “Die geheimnisvolle Flöte” / “The flowers of evening...” (“Таємнича флейта”) на текст Лі Бо;

№ 3 “Schreitend” / “Wayfaring”. (“Мандрівник”);

№ 4 “Die Ratte” / “Rat, Poisoning My Brain” (“Щур”) на текст Сао Хана (Sao-Han);

№ 5 “Wie eine Litanei” / “Procession of Monks” (“Хода ченців”);

№ 6 “Das Los des Menschen” / “The lot of man” (“Доля людська”) на текст Конфуція (Khong - Fu - Tse).

Будова циклу трактується композитором як формально-жанрова ознака симфонічної циклічності (деякі з аудіозаписів подають жанр твору як камерної симонії / *Kammersinfonie*). Три контрастні і концепційно різні за смисловим та драматургійним навантаженням вокальні номери композитор вводить трьома інструментальними мініатюрами, які набувають значення прелюдії та інтермедій, що вводяться attacca. Водночас, можна стверджувати наявність рис симфонізації камерно-вокального ансамблю: розвиненість інструментальної партії, трактування вокалу як рівноправної складеної ансамблю солістів, масштабність суто інструментальних розділів, наявність арок, інтонаційної спорідненості інтонацій. Програмність диктує вибір персоніфікованого тембру – флейти, партія якої нерідко набуває рис

¹ Такий різновид тарілок з вигнутими назовні краями має більш низьку шумову смугу, значно слабше відлуння. До його тембру нерідко звертаються композитори Європи у творах орієнтальної сфери.

монологу і поєднується з інструментальним началом діалогічно. Цим підкреслюється прагнення привернути увагу до тексту, його якнайглибшого розкриття через вокальну лінію. Тексти вокальних номерів не творять наскрізного сюжету.

Перший № 1 “Prologue” (*Sehr gemessen*) повністю інструментальний, медитативно-споглядальний, пронизаний остинатною фігурою флейти, яка контрапунктично поєднується з прозорою акордовою фактурою кульмінації. У його експозиції рельєфна лінія солюючої флейти ледь підтримана таємничими пульсаціями тамтамів. Її варіантно викладено в альта. Середній розділ – контрапунктичний, контрастно-поліфонічний, де поєднуються флейтова лінія, яка зберігає домінуючу функцію, і струнний квартет. Третій розділ – діалог флейти, бас-кларнета і струнних. Четвертий розділ – мірний, крокуючий, що зумовлено ритмізованим барабанним дробом на *pp*.

Подальший медитативно-психоделічний номер № 2 на текст Лі Бо у перекладі Г. Бетге “*Die geheimnisvolle Flöte*” (“Таємнича флейта”). Він уособлює традиційний для китайської танської поезії образ прощання-віддалення (авторська ремарка до початкового розділу *Sehr ruhig und zart*). Цього разу вся увага приділена вокальній партії а *caprella*, яка чергується з монологічними розділами флейти за підтримки челести. Композитор гнучко використовує інтерлюдії між строфами, тим самим підтримуючи концентрацію уваги слухача на тексті (Додаток А, 8)¹.

Вокальна лінія – лірична кантиленна, атональна, споглядального характеру з силабічною організацією музичного синтаксису. Наділена широким діапазоном з тривалими зависаючими звуками-ферматами, які образно суголосні зі смисловими пасторально-споглядальними образами-символам поетичного ряду. Інструментальні ритурнелі несуть лірико-споглядальне і звуконаслідувальне начала (подуви теплого, напоєного пахощами вітру і відголоски далекої флейти: “*An einem Abend, da die Blumen dufteten Und alle*

¹ Німецький текст і переклад вірша наводяться у аналізі вокальних циклів А. Веберна, у даному розборі для повноти аналізу подаємо англomовну версію тексту.

Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir Das Lied einer entfernten Flöte zu”¹. Дві близькі за мелодикою, структурою та образністю строфи-чергування протиставляються заключному двовіршу зосередженою речитацією на тлі застиглих плавних хорально-акордових вертикалей струнних з гострими акцентами трикутника (переливи щебету незнаного птаха: “Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft, Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache”²). Тут вокальна партія поступово завойовує напружені крайньо високі кульмінаційні зони, а інструментальний ансамбль – занурюється у гранично низькі тембри, чим досягається ефект об’єму, перспективи звукового пейзажу і осягнення надзвичайно важливого для даосизму злиття людини з природою, осягнення світової гармонії (завершальний кадансовий зворот приводить гармонічний розвиток до тризвуку C-dur).

Інструментальний розділ-зв’язка до середньої частини циклу творить самостійний інструментальний номер циклу у тричастинній репризній формі № 3 “Schreitend. Marschmäßig”, пронизаний ритмом енергійної ходи. Тут чітко прослідковуються три прошарки фактури: соло флейти, яке іноді переходить у остинатний мотив, акордова пульсація струнних та просторове тло тремолюючої литаври. Композиція починається розлогим вступом маршово-пасторального характеру у двох флейт (у політональному балансуванні C-dur і e-moll) на тлі плавних хроматизованих акордових пульсацій струнних, які в центральному розділі поєднуються з екзотичними комплексами-ударами там-тамів та бас-кларнета.

Драматично-гротескним скерцо постає № 4 “Die Ratte” Sao-Han (“Щур”, “Rat, Poisoning My Brain?”) на текст Хао Сана (Sao-Han, 701-762), де герої захищається від руйнівної сили, яку уособлює нахабний напористий

¹ Одного вечора, коли пахли квітки

І все листя на деревах, вітер доніс мені

Пісню далекої флейти

² З тієї ночі чути, коли земля спить,

Звуки птахів є словами її мови

щур і мріє про оазу миру і спокою, початок нового мирного етапу існування¹ (Додаток А, 8.2). Звідси й вибір засобів – драматичний розвиток і активний рух (*Allegro molto*), декламаційна експресивна партія вокалу вступає у взаємодію з бурхливим фігуративним супроводом. Це типовий зразок мелодекламації, локалізованого вірша, у якому розгортання текстового ряду і його емоційного наповнення підпорядковані всі виразові складові. Сецесійну стильову природу твору підтверджує використання крайніх ділянок діапазону, граничне напруження великих тривалостей, інструментальна природа ламаного вокального ряду з численними широкими інтервальними ходами, відсутність тонального центру, наскрізність розгортання форми.

Акомпанемент пронизаний стрімким остинатним рухом схвильованих змінних повторних ритмоформул і трактується як єдиний тембральний пласт, без виокремлення індивідуалізованих сольних ліній. Свою активність він зберігає при ліризації і кантиленності вокальної патрії в середньому розділі, творячи і урельєфнюючи парадоксальну поліпластовість зовнішнього і внутрішнього змістових рядів. Кода кульмінація зосереджує потенціал шумових ударних, серед яких домінує барабанний дріб на *crescendo*.

Ритмо-інтонаційна остинатність притаманна і № 5 “Хода ченців” (“*Wie eine Litanei*” / “*Procession of Monks*”). Мірність, сакральну урочистість надає передзвін челести, ксилофонів і екзотичних шумових інструментів, на тлі яких у двооктавний унісон проводиться бітональний повторний діатонічний

¹ Щур в моєму мозку! Ти моторошна тварюка!
 Не гризи мій молодий мозок, жорстока тварино,
 не знищ мене повністю!
 Вже три роки я сповнююсь муками,
 хаос твоїх зубів не зменшується,
 даремними були мої заклики і благання мої.
 Я б бігла! О, якби я знала, про землю,
 благословенну землю, де я могла би побудувати
 мій будинок заново, щоби ти не йшов за мною!
 Якби я тільки знала про країну, де я могла би знайти мир,
 де ця мука залишить мій мозок,
 де моя совість нарешті може відпочити!

архаїчний мотив у флейти і бас-кларнета (d-moll дорійський і g-moll) на єдиній звучності без динамічних відтінків. Даний комплекс засобів, лапідарність і умовна спрощеність викликає яскраві асоціації з фовістськими знахідками І. Стравінського у ритуальних сценах балету “Весна священна”. Кода знову базується на ударних тембрах – поступовому згортанні остинатного мотиву ксилофона до мірного здвоного відголоску.

Заключний номер № 6. “Das Los des Menschen” / “The lot of man” (“Доля людська”) на текст Конфуція (Khong-Fu-Tse, K’ung-fu-tzu, Confucius, 551-479)¹ – болісно трагедійний² (англійський та німецький поетичні тексти – див. додаток А.8.3.). Трагедійність світовідчуття передається специфічним комплексом виразових засобів: це ізометрична акордика хорального типу, яка об’єднується ангемітонною поспівкою (Viertel).

Вступ орієнтально-умовний, з типовою для естетики *chinoiserie* тембральною і ритмоінтонаційною палітрою: повторні та варіантні форсовані флейтово-кларнетові поспівки у високому регістрі, що перериваються ударами дерев’яного барабана і тарілок, служать яскравим введенням до вступу вокальної партії а *carrella*. Вона наділена тональною мінливістю, постійним і сміливим зміщенням тонального центру (a-moll – fis-moll – a-moll). З середини другої фрази її обережно підтримує матова хоральна педаль струнних. Основна частина побудови залишається одноголосною, переважно діатонічною, проте з повторними мотивами інструментального типу, які несуть традицію узагальненої європейської орієнталістики.

¹ В нотному виданні помилково трактується як текст Лі Бо (тут транскрибується як Li-Tai-Po).

² Потоки штовхають в море. Часи

Змінюються. З кожним початком дня

Сонячне світло по-новому блищить безперервно

Жене нову воду крізь потоки.

Людина живе один раз – і ніколи не вернеться знову,

Її існування – це шум вітру;

Підсумок її життя – це бідний осівший пагорб,

Порослий бур’янами.

Контраст “оголеного” вокального тембру і подальшого жорсткого екзотично-ударного вторгнення переносить в інший смисловий пласт текстової символіки. Мірні удари-акценти поєднуються з унісоном різновисотних кларнетів, оповитих примхливою хаотичною двоголосною мелодичною в’яззю флейт у високому регістрі. Кларнетове соло парафразує інтонаційне остинато вокальної партії з першого розділу.

Друга строфа монологічно-декламаційна, близька до ораторського пафосу продовжується масштабним інструментальним розділом, у якому ансамбль солістів трактується оркестрально. Він теж несе функцію інструментального епілогу з провідною партією низьких струнних, яка поступово вигасає, розосереджується, поступаючись почергово скрипці, флейті. Вся тканина внутрішньо ритмізована віддаленим барабаним ритмом і періодичними ударами трикутника.

Заклучна побудова – кода, є своєрідним тріо солістів – литавр, солюючої скрипки з емоційно-сповідальною декламаційною лінією та флейти, котра виконує остинатні фігури.

Виконавський склад твору відображає тенденції австрійського камерно-вокального мистецтва зламу століть, які спостерігаємо у творчості Г. Малера та Р. Штрауса: трактування акомпанементу як ансамблю солістів довільного складу, віртуозність кожної з партій, нетрадиційний добір тембрів у кожному з творів та розділах художнього цілого. У композиції спостерігається орієнталізм, притаманний стилістиці *chinoiserie* і, водночас, традиції сецесійного солоспіву з підкресленою чуттєвістю, зіставленням полюсних емоційно-настрєвих сфер, химерна мінливість яких складає сутність стильового орієнтиру. Поєднання специфічних тембрів ударних (*blocco di legno*, *cassettone*, *xilofono*) підкреслює певну механістичність образу.

3.2. Композиції з вокальною складовою на вільні перекладні тексти іншими мовами

Відмінні за національними традиціями, стилістикою, формами конвергенції та взаємозумовленості поетичної та музичної складових є композиції з вокальною складовою на вільні перекладні тексти *російською мовою* у жанрі вокального циклу (“Порцеляновий павільйон” Ігоря Белзи для голосу і фортепіано на тексти М. Гумільова; “Ноктюрни” Едісона Денисова на тексти Бо Цзюй-І у перекладі Л. Ейдліна) та хорових циклічних форм (хоровий цикл Олега Безбородька “Порцеляновий павільйон” на слова М. Гумільова; Два хори Віктора Гончаренка на вірші Бо Цзюй І та ін.).

Об’ємну групу творять мистецькі прочитання *франкомовних перекладів* середньовічної китайської поезії. Центральне місце серед них належить Францу Туссену (Franz Toussaint), котрий здійснив низку перекладів, поєднаних у масштабну збірку “La flûte de jade” (“Нефритова флейта”). Серед її інтерпретаторів – композитори першої половини ХХ століття: Арман де Поліньяк (Armande de Polignac) з однойменним циклом у восьми частинах на тексти Лі Бо, Ду Фу (Tu Fu), Пе-Ю-Кі (Pe-Yu-Ki), Чан-То-Цан (Chen-Teuo-Tsan) та ін.; П’єр Моріс (Pierre Maurice) з однойменним семичастинним циклом; Мануель да Понсе (Manuel M. Ponce) з циклом у п’яти частинах “Cinco poemas chinos” (“П’ять китайських поем”). Цей перелік гідно доповнює ім’я польського митця сучасності Єугеніуша Кнапіка (Eugeniusz Knapiak) – учня Міхала Гурецького, автора чотиричастинного циклу для голосу (сопрано) з камерним оркестром “La flûte de jade” (“Нефритова флейта”) (1973), який двічі репрезентував польське радіо на Міжнародній Трибуні Композиторів UNESCO у Парижі.

Звернемо увагу на традиційне для початку ХХ століття явище створення *двомовних вокальних композицій*: вокальна партія компонується таким чином, що без зміни фразування та ритмічно-силабічної організації може викону-

ватися однією з двох мов поетичного тексту (серед класичних взірців такого підходу є хорова поема “Дзвони” С. Рахманінова, котра у рівній мірі відповідна для виконання англійською мовою оригінального тексту Едгара По і його поетичного російськомовного перекладу Константина Бальмонта).

У прочитаннях китайської поезії зустрічаємо двомовні переклади оригіналів у творчості Антіна Рудницького на прикладі вокального циклу “Китайська флейта” для сопрано в супроводі фортепіано (op. 6, 1926 р.) на підставі текстів з вище згадуваної німецькомовної збірки Г. Бетге та їх професійними перекладами українською мовою, здійсненими його братом – поетом-символістом, членом мистецького об’єднання “Митуса” Михайлом Рудницьким [19, с. 15].

Подібним принципом користується шведський митець Андерс Юхан Тюре Рангстрьом (доробок цього яскравого представника скандинавського романтизму представляють більш як 250 романсів, пісень, балад та циклів, позначених ностальгічністю, меланхолійністю чи трагізмом), подаючи у композиції німецькі поетичні тексти Г. Бетге та переклади шведською паралельно [260] (його співвітчизник Юліус Рьонтген (Julius Röntgen) у вокальному циклі з 17 частин “Chinesische Lieder” (“Китайські пісні”) op. 66 послідовно послуговується лише німецькими текстами Г. Бетге [261]).

Камерно-вокальне мистецтво Франції середини XIX – початку XX століття, пов’язане з тематикою Китаю, демонструє жанрову своєрідність, притаманну її національним різновидам. Тонке осмислення поетичного слова в контексті поезики, образності, символічного та семіотичного багатства зумовило послідовне звертання до жанрів вокальної “poème”, “mélodies” та “chanson”. Саме ці жанрові різновиди виявили найглибшу внутрішню відповідність естетичним тенденціям віддзеркалення китайської тематики в контексті естетичних систем доби.

Підґрунтя для виникнення жанру “poème” склала вокальна творчість Ж. Массне з характерним для нього складом аріозного вокального стилю. Його індивідуальність виразніше проявилася у вокальних п’єсах (“Пасто-

ральна поема”, “Поема зими”, “Поема квітня”, “Поема жовтня”, “Поема любові”, “Поема спогадів”).

Жанр вокальної “роєте” у його образі ХХ століття, на думку дослідників, започаткований Еріком Саті (“Поеми кохання”), Франсісом Пуленком (“Чотири поеми Г. Аполінера”), Даріусом Мійо (“Поеми Джюс”), Олів’є Мессіаном (“Поеми для Мі”), докорінно відрізняється від масштабної одначастинності з ознаками циклічних форм і функціональною рівновагою вокальної та інструментальної складових, сформованої у лоні німецько-австрійської музично-мистецької традиції з переважаючою інструментальною моделлю становлення форми.

Французька “роєте” – це омузикалений вірш, поетичний текст, у якому домінує текстова складова, а музичний компонент має на меті урельєфнити закладену у текст інтонаційну природу, ритміку вірша, розкрити образні алюзії, приховані сенси, змінність значень. Тобто в типології камерно-вокальних жанрів відповідає віршу з музикою. Йому притаманна гранична увага до особи оповідача, як ключової у процесі комунікації з реципієнтом, рівнозначність вокального та інструментального начал (включно зі смисловими докладно пропрацьованими суто інструментальними розділами і вокалізами поза поетичним текстом), загальна наскрізність розгортання форми при наявності замкнених епізодів, значимість теситурних барв та дихання як істотних складових комплексу виразовості. Серед прикладів названого жанрового різновиду зустрічаємо численні приклади тематики Китаю.

Не менш значимим підґрунтям для популяризації середньовічної китайської поезії у Франції, ніж переклади-переспіви Ф. Туссена і Г. Бетге, стала творча діяльність Анрі П’єра Роше – відомого перекладача, журналіста, мандрівника, графіка, колекціонера предметів мистецтва. Залишивши вивчення рисунку і графіки у Парижі, культурний діяч зацікавився перекладом китайської поезії французькою мовою. Ці переклади реалізувались не

з оригіналу і навіть не з підрядника, а здійснювалися за англомовними перекладами британського дипломата і синолога Герберта Аллена Джайлза¹ з стародавньої китайської літератури, які були опубліковані в паризькому журналі-ревю “Вірші і проза” (“Vers et prose”, 1907) під заголовком: “Poèmes chinois de Herbert Giles”². Особливістю британського орієнталізму, представленого у цих перекладах, є їх конвергенція з позиціями вікторіанської естетики, яка привабила американського митця Джона Олдена Карпентера (John Alden Carpenter), інспірувавши написання циклу “Water-colors : four Chinese tone poems Songs” (“Акварелі : чотири пісні в китайському дусі”) для середнього голосу і фортепіано [253].

Ці подвійні вільні поетичні переклади-стилізації надихнули низку композиторів різних країн і традицій. У Жоржа Оріка на них опирається цикл “Quatorze [sic] poèmes chinois”/ “Чотирнадцять китайських поем” (насправді ж митець реалізував вісім композицій: “Ici, accablé et malade, jadis”/ “Тут, виснажені і немічні, колись...”, “La lune pâle brillant au ciel” / “Блідий місяць світить в небі”, “Hier soir tu étais une fiancée” / “Тут ввечері була наречена”, “Les oiseaux envolés” / “Налетіли птахи”, “Vous demandez pourquoi mon âme s’en va...” / “Ви питаєте, чому душа моя йде ...”, “Une tortue repose sur une fleur de lotus” / “Черепашка лежить на квітці лотоса” та ін.).

Деякі з перекладів А. П. Роше покладені на музику також Фредеріком (Фредом) Барлоу (Fred Barlow) (“Trois poèmes chinois” / “Три китайські поеми”: “When-Chûn” / “Вен-Чун”, “Comme la fleur de pêcher” / “Наче цвіт персика”, “Favorite abandonnée” / “Покинута фаворитка”).

¹ Герберт Аллен Джайлз (англ. Herbert Allen Giles, 8 грудня 1845 - 13 лютого 1935) - професор китайської мови Кембриджського університету (один з перших у названій сфері). Удосконалив систему романізації китайської мови (путунхуа), розроблену Томасом Уейдом і відому як транскрипційна система Уейда - Джайлза. Серед його найбільш значущих праць - переклади Конфуція, Лао-цзи, Чжуан-цзи, а також публікація першого повного китайсько-англійського словника.

² Як самостійне англомовне видання були опубліковані у 1898 під назвою “Chinese Poetry in English Verse” [191].

Послідовну розробку китайських поетичних джерел зустрічаємо у доробку **Альбера Русселя** (Albert Roussel), який також застосовує принцип двомовності вокальних циклів. Злам століть для А. Русселя був знаменний відвідинами Індії та Китаю, що знайшло безпосереднє відображення у його мистецьких вподобаннях 1930-х років. Як і М. Римський-Корсаков, він в чині морського офіцера здійснив ряд морських подорожей на крейсері “Переможець”, а потім на канонерці “Стікс”. А в 1889-1890-х роках митець брав участь в кругосвітній експедиції на фрегаті “Іфігенія”. Таки чином його знайомство зі Сходом було масштабним, багатоплановим і безпосереднім. Дослідники акцентують увагу на його ранніх експериментах у використанні екзотичних ладів, зокрема у Сонаті для скрипки й фортепіано (давньо-грецьких, давньоіндійських та китайських – чому в свій час віддав данину поваги Олів’є Мессіан, продовжуючи вже сформовану традицію) та звертання до ладових зворотів, притаманних індійській, камбоджійській та індонезійській народній музиці як до засобів збагачення власного музичного словника (без етнографізму).

Серед зразків втілення китайської тематики у його доробку особливе місце займають три парних камерно-вокальних цикли, три камерні диптихи, розділених значними проміжками часу: ор. 12 (1908), ор. 35 (1927), ор. 47 (1932). Всі три цикли написано на вищезгадувані поетичні переклади П’єра Роше (Henri Pierre Roché) з англійських їх версій Герберта Джайлза Анрі.

Найбільш ранній з них **“Дві китайські поеми за віршами А. П. Роше” для голосу і фортепіано (“Deux poèmes chinois sur des poèmes de PH Roché” pour chant et piano) op.12** (1907-1908). Його творять два солоспіви:

1. “À un jeune gentilhomme” (“До юного джентльмена”);
2. “Amoureux séparés” (“Розлучені закохані”) [262].

В основу першої композиції покладено французький переклад англійського вірша Г. А. Джайлза “До юного джентльмена” (“To a young gentleman”). Підставою для них послужив текст невідомого автора з книги “Ши-

цзин”¹, сформованої свого часу видатним мислителем стародавнього Китаю Конфуцієм. Першовиконання цього твору відбулося у Гаврі 28 червня 1907 року складом: М. Піроне (M. Pironnay) (вокал) та А. Русель (фортепіано). Текст поезії демонструє притаманне британській традиції балансування між танською поезією і вікторіанськими уявленнями про схід (вивільнення від жорстких суспільних умовностей континентальної держави у колонії, підкреслена чуттєвість і, водночас, цнотлива духовність)². Франкомовний переклад дуже точно слідує за образністю і поетичною формою англійської версії (Додаток А, 9.1).

Композитор вибудовує куплетно-варіантну форму згідно строфічної будови вірша. Вокальна партія послідовно витримується у високій теситурі, а її інтонаційна природа гнучко слідує за мовними зворотами. Кожна строфа містить яскраве тональне зміщення в центрі з подальшою зміною характеру:

¹ В європейській, зокрема англійській літературі зустрічаємо такі варіанти назв збірки “Ши-цзин” (пінйін: Shijing), “Book of Odes”, “National Odes of China”, “Book of Poetry”, “Book of Songs”.

² Молодий дворянине,
Не заходьте, будь ласка, сер
Не ламайте мою папороть.
Не те щоб мене це сильно розчарувало
Але що скажуть мої тато і мама?
І незважаючи на те, що я Вас люблю,
Я не хочу думати, що станеться.

Не проходите повз мою стіну, будь ласка, сер
Не пошкодьте мої первоцвіти
Не те щоб мене це сильно розчарувало
Але Боже мій! Що скажуть мої брати?
І незважаючи на те, що я Вас люблю,
Я не хочу думати, що станеться.

Залишайтеся зовні, будь ласка, сер
Не штовхайте мою ширму
Не те щоб мене сильно розчарувало
Але, що скажуть люди
І незважаючи на те, що я Вас люблю,
Я не хочу думати, що станеться

від схвильованої безпорадності, боротьби почуття і правил пристойності (*vif e léger*) до зворушливого признання в закоханості у строгій речитації (*Au mou*). Фортепіанна партія розкриває психологічний підтекст (цікаво, що ритмічна будова першого розділу строфи близька до акомпанементу шубертівської № 7 “Mein!” із “Вродливої мельниківни”. У другому розділі з’являються широкі висхідні арпеджіато та експресивні пунктири у поєднанні з октавними коливаннями. Між строфами вводяться невеликі зв’язки-ритурнелі (5 тт.) [97] (Додаток Б, 10.1).

Друга композиція “Amoureux séparés” (“Розлучені закохані”) вносить яскравий образний контраст. Вона написана на текст вірша видатного живописця-експериментатора та небуденного мислителя, поета й каліграфа Мі Фу (Fu Мі, відомого також як Хайное-вайші / 海岳外史,*1051 -1107) (Додаток А, 9.2). Композиція вперше прозвучала також у Гаврі 14 лютого 1909 р. у виконавському складі: С. Бершу (S. Berchut) – вокал та композитор – як концертмейстер.

При загальному ліричному змісті¹, тут вибудовано даосистську триєдність світобудови: людини (пара закоханих), землі (гірського хребта з коро-

¹ У царстві Єн

Перебував молодий кавалер,

У королівстві Чао

Жила молода дівчина.

Правду кажучи, ці королівства

Знаходилися не дуже далеко

Але канал з крутих гір

Розділяв їх.

"Ви, хмари, віднесіть мене

На ваших сильних грудях.

Вітри, будьте моїми кіньми

і скачіть! "

Хмари неба

Не слухають голосу,

Мінливий бриз

Підноситься і знову падає,

лівствами з різних його боків) та неба (потужного вітру, що грає зі стихіями, але не може з'єднати люблячі серця). Змістом поезії продиктовано й будову: безрепризну тричастинну форму, де третій розділ має ознаки підсумування.

На відміну від попереднього солоспіву, де практично була відсутня палітра стереотипних засобів орієнтальної стилізації, тут наявне широке застосування квінтових інтервальних співзвуч, акордика на підставі ангемітонних звукорядів, пентатонність як основа вокальної партії.

Перша строфа (*Modérément animé*, 4/4), згідно зі змістом, поділяється на два контрастних речення, якими характеризуються королівства Єн і Чао – батьківщина кожного з закоханих, розділені високим гірським хребтом. Звідси відмінності напрямку музичного розвитку (висхідний в першому, низхідний – у другому) та далеке тональне співставлення (*Es-dur* та *H-dur*) при збереженні єдності ритмічної пульсації.

Друга строфа (*Un peu plus animé*, 3/4) пронизана пристрасним зверненням до могутнього вітру. Цим зумовлена зміна типу фактури, членування на короткі фрази повторної ритмічної будови з акцентованими акордами та пунктирними формулами. Мелодика вокальної партії набуває характеру патетичної декламації з широкими рішучими інтервальним ходами без окресленого тонального центру і позбувається пентатонності та квінтовості (Б.10.2).

Заключний розділ (*Modérément animé*, 4/4) повертає до орієнталізму і ритміки першої строфи, але на новому інтонаційному матеріалі. У ньому співставляються й політонально поєднуються тональності героїв (*Es-dur* та *H-dur*) і фактурні прийоми першого та другого розділів (синкоповані акордові вертикалі та висхідні пасажі).

Я залишаюсь в гіркоті

З моїми думками

Думаючи про кохану

Яку я не дочекаюсь.

Другий цикл “*Дві китайські поеми*” (“*Deux poèmes chinois pour chant et piano sur des poèmes de PH Roché* ”), *op. 35*, (1919-1927) включає солоспіви:

1. “*Des fleurs font une broderie sur le gazon*” (“Квіти, вишиті на траві”);
2. “*Réponse d'une épouse sage*” (“Відповідь мудрої дружини”).

Перший солоспів “*Des fleurs font une broderie*”, 1927, написано за віршем поета Лі Хе (Li Ho, 790-816 pp.), поетичній індивідуальності якого притаманне широке використання стилістичних фігур¹.

Французький текст змістово і стилістично близький до англомовного прототипу (Додаток А, 10.1). Поема має наскрізну контрастно-складову форму, гнучко слідуючи за поетичним текстом. Перший розділ (*Allegro*), провідними образами якого є трава, квіти і верба (в даному комплексі – уособлення розквіту весни, а також молодості і цнотливості) активний і бурхливий, позбавлений ознак орієнтальної стилізації чи екзотизму. Вокальна партія атональна, силабічна за синтаксисом і повністю побудована на емоційно проінтонованих лініях декламації, фортепіанний супровід пронизаний безперервною вісімковою пульсацією.

Другий розділ (*meno allegro*), який змальовує образ коханої за принципом естетики шань-шуй (квіти у траві і краєвид), побудовано на засобах традиційно ліричного романсового типу: розгорнена фраза вокальної партії, в основі якої розкладений тризвук на тлі фігуративної гармонізації.

¹ Вишивка зроблена з квітів

Вишивка зроблена з квітів на галявині.

Мені двадцять років, приємний вибух вина в моїй голові,

Золоті жолуді виблискують в вуздечках мого білого скакуна,

І запах верби тягнеться над струмком.

Поки вона не посміхнулася, ці квіти були без променів,

Коли її коси розпустились, прекрасне видовище.

Моя рука на її рукаві, мої очі в її очах...

Чи дасть вона мені шпильку із свого волосся?

Невелика зв'язка (4 тт.) підводить до заключного розділу (Andante) – трепетного і піднесеного, сповненого очікування закоханого юнака. Звідси – застиглість фермат у цезурах та розвиток питальної інтонації у вокальній партії, вихідний рух формул фортепіанного акомпанементу.

Друга композиція “Réponsee d'une épouse sage” (“Відповідь мудрої дружини”) написана на текст славетного поета танської династії Цянь Ци¹ (錢起 піньїнь: Qián Qǐ, а також Жан-го-вен / Zhongwen, 仲文; pinyin: Zhòngwén, 710-782).

Звідси – приклад поеми-портрету, сповідального, монологічного характеру. Це скорботний образ китаянки-аристократки, дружини високого військового чиновника, свідомої подружнього обов'язку за умов довгої, а можливо, й довічної розлуки². На відміну від попереднього солоспіву, орієнтальна стилізація тут присутня, оскільки йдеться про змалювання ситуації, притаманної для особливих етнічних та хронологічних умов (А.10.2).

Текст вірша багатий на мінливі трактування символу перлів у філософії Китаю. Насамперед перлина – уособлення енергії Інь, місяця, жіночої природи. Коштовна перлина (а власне на цьому акцентує увагу текст вірша) є втіленням скарбу просвітлення, чистоти і мудрості. Дві перлини – поетичний образ жалю, печалі, сліз. Другий блок символів символ – холодний шовк та

¹ Три з його віршів увійшли до антології “Триста поезій династії Тан”

² Володарю, знаючи про мій статус дружини,
 Ти відправив мені дві дорогоцінні перлини,
 І я, знаючи про твою любов
 Я холодно пришила їх на шовк своєї сукні.
 Так як мій будинок високого роду,
 Мій чоловік капітан охорони Короля
 І людина як ти, мав би сказати:
 “Зв'язки подружжя не руйнуються”.
 З обома перлинами я тобі відсилаю дві сльози,
 Дві сльози щоб тебе не знати як раніше.

високий дім, свідчать про аристократизм жінки – авторки міркування-сповіді, висловленого у поезії.

У вступі (Andantino, 8 (3+5) тактів, e-moll) композитор послуговується традиційними низхідними варіантними пентатонними повторними зворотами-фразами з орнаментальним оспівуванням опорних звуків, що одразу надає мелодиці рис стриманого голосіння. Басова лінія синкопована, викладена квінтовими імпресіоністичними смугами. Вокальна партія строга, метрично змінна (2/4, 4/4), декламаційна, накладається на точний повтор матеріалу початкового інструментального речення.

Основна частина композиції відкривається розділом (rosso più animato, перемінний dis-moll – Fis-dur), побудованому на мірному чвертковому русі інструментального типу, поєднаному з пентатонним мотивом вступу і низхідною трагедійною речитацією. Коротка зв'язка на жорстких акцентованих коливаннях паралельних квінт підводить до наступного маршового епізоду (Allegretto, h-moll) з фанфарним характером вокальної партії (непряма характеристика чоловіка-військового) з ферматою-кульмінацією на високій ноті (du Roi) і різкою знесиленою скандованою фразою-завершенням, яка звучить як страшний присуд (slargando). Звершує композицію скорочена динамізована реприза (Tempo I) з мініатюрною двотактовою кодою на матеріалі пентатонного звороту зі вступу (Додаток Б, 11).

Третій з парних *циклів* “*2 poèmes chinois, op. 47 pour chant et piano sur des poèmes de PH Roché*” (“*Дві китайські поеми*”) *op. 47* (1932) поєднує контрастну пару солоспівів на давні китайські тексти у перекладах того ж авторства:

1. “Favorite abandonnée” (“Відмова коханої”);
2. “Vois! De belles filles courent en bande” (“О! Красуні розпустили стрічки”).

Перший з них написано на вірш поета танського періоду Лі Ї (Лі Ю, chinois 李益, pinyin Lǐ Yì, 748-829 pp.), автора численних семислівних

чотиривіршів сентиментального характеру “宫怨” (“Скарга в палаці”), який у франкомовному виданні “Vers et Prose” має назву “Favorite délaissée” (“Зневага коханої”) (Додаток А, 11.1). Це вірш-мініатюра, яка розкриває особисту драму через нерозділене кохання¹.

宫怨

露湿晴花春殿香，
月明歌吹在昭阳。
似将海水添宫漏，
共滴长门一夜长。

На відміну від попередніх прикладів тональність, емоційна амплітуда вірша досить відмінні від китайського оригіналу, більш стриманого й піднесеного за емоційним забарвленням і сповненого шанобливої покори. В ньому сецесійна пристрасть і вибух відчаю, які висловлюються, послуговуючись орієнтальними засобами [265].

Цікаво, що мистецьке музичне втілення відтворює атмосферу китайського оригіналу – це болісно-стримана мініатюрна композиція (Andante, 15 тактів), декламаційно-речитативного плану, доповнена квінтовими, квартовими та тритоновими вертикалями й мелодичними коливаннями, далекими колористичними тональними зміщеннями та виразними цезурами між фразами силабічної будови.

Другий номер циклу “Vois de belles filles” (“О! Красуні розпустили стрічки”) за віршем Хуан Фу Жаня (皇甫冉, Huang Fu-Ian, 716-769 pp.) “婕妤春怨” (“Цзе Ю в Чаньані”)² (Додаток А, 11. 2).

¹ Під місяцем палацу гримлять

Звуки, лютень і пісень.

Мені здається, що ми заповнили

Пісочний годинник всім морем,

Щоб ця довга ніч

Ніколи для мене не закінчилась.

² Поглянь! Красуні бігають зграйками,

婕妤春怨

花枝出建章，
 凤管发昭阳。
 借问承恩者，
 双蛾几许长。

Цей солоспів також мініатюрний і пронизаний єдиним схвильованим, піднесеним пентатонним рухом (*Allegretto*) на тлі фактури взаємодоповнення та квартових вертикальних паралелізмів. Вокальна та фортепіанна партії мають низку спільних інтонаційних зворотів, побудованих на колористично співставлених септакордових фігураціях. Тож на прикладі цього циклу очевидна еволюція композитора у вокальному жанрі в бік мініатюризації і афористичності вислову, все більш вільно трактованого тонального начала, поворот від жанру вокальної поеми з супроводом до вокально-фортепіанного дуету з єдиним інтонаційним матеріалом (включаючи імітаційні та контрапунктичні мелодичні побудови) [265].

Парні цикли А. Русселя демонструють формування образу Китаю засобами в контексті модерної естетики через синтез *chinoiserie* і вікторіанської епохи.

Однією з перших до подвійного перекладу китайської поезії в камерно-вокальній музиці Росії звернулася **Юлія Вайсберг** (Вейсберг / Julie Weissberg / Veysberg, 1878/80-1942), – одна з перших російських професійних жінок-композиторів (а також редактор і співвидавець журналу “Музыкальный современник”). Учениця М. Римського-Корсакова та А. Глазунова у Петербурзі (1903-1912), вона також займалася у М. Рegera та Е. Гумпердінка (1907-

розпустивши довгі стрічки

Широкими стежками

З музикою і веселощами,

що народженими вітром.

Приходьте! Скажіть мені ,чи вона,

котра в цю ніч буде обрана,

Може мати довші вії, ніж ці?

1912) в Берліні. У її доробку провідне місце відводилося сценічним, камерно-вокальним жанрам та музиці для дітей.

Ю. Вайсберг створила цикл з чотирьох романсів *“Китайські пісні”* (трапляється також паралельна назва *“Китайські романси”*) *op. 7* на тексти китайських поетів Середньовіччя, які побачили світ у видавництві Й. Юргенсона у 1912 році: “Червона троянда”, “Сходи у місячному сяйві”, “Сп’яніла від кохання” (за текстами Лі Бо /у версії перекладача Лі-Тай-Бо) та “Китайська пісня” за поезією Ші Кінга у перекладі Миколи Новича (псевдонім М. Бахтіна) з поетичного циклу Г. Бетге (“Die rote Rose”, “Die Treppe im Mondlicht”, “Chinese Lied”). Літературознавець та бібліограф М. Бахтін у 1896-1905 роках видав дев’ять випусків (з 25 передбачуваних) “маленьких антологій” світової поезії (вийшли: “Китай і Японія в їх поезії”, “З чужих полів”, “Пісні ста поетів. Японська антологія” та ін.).

Наведемо приклад поетичного тексту одного з віршів, обраного композиторкою для вокального циклу:

Красный цветок

Взглянув в окно концом иголки

Я укололась... Горький рок!

Мной вышиваемый на шелке

От крови красным стал цветок.

И я подумала в волненьи,

Что мой желанный в этот час,

Быть может, кровь пролил в страданьи...

И слезы капнули из глаз.

И вдруг, сквозь плач, необычайный

Я различаю стук копыт.

Я выбегаю с мыслью тайной,

Что это милый мой спешит;

Но ни вблизи, ни в отдаленьи,

Увы, не видно ничего...

Ввело меня же в заблужденье
 Биенье сердца моего.
 И вновь с разбитыми мечтами
 Сажусь я к пяльцам вышивать
 И, словно бисером, слезами
 Свою работу покрывать [102, с. 3].

Усі романси присвячені жіночим образам з поетичними висловлюваннями піднесено-емоційного сповідального характеру. Наведена текстова версія демонструє близькість до національних романсових традицій, таку ж досить нетипову позицію на погляд сучасної фахової поетичної синології демонструють й інші переклади. Водночас композиторка виказує витончене відчуття поетичного тексту та гармонічну винахідливість сецесійного плану, без орієнтальної стилізації. Судячи з вокальної партії, ці романси були написані для майбутньої дружини А. Римського-Корсакова – колоратурного сопрано Надії Іванівни Забели, солістки Театру російської опери С. Мамонтова [238-241].

Висновки до розділу 3

Вільні, подвійні переклади, поетичні стилізації зумовлюють не лише кроки адаптації до суміщення світоглядних та культурних відмінностей європейської та китайської традицій, але й до пошуку загально цивілізаційних універсалій, суголосних з духом епохи паралельного співіснування неокласицизму, сецесії, імпресіонізму, конструктивного модерну. Поряд з цим, для них притаманні не лише різноманітні форми полікультурних синтезувань, але й наявність стильових засад полістильових алюзій в контексті європейської складової мистецького твору, поєднання орієнталізму з найзагальнішому сенсі та семантичного комплексу *chinoiserie* з рисами ренесансної поезії, вікторіанської образності, прерафаелітських асонансів, філософських позицій Просвітництва тощо.

Серед зразків перекладної літератури переважають приклади поезії середньовіччя (переважно династії Тан), яка приваблює сучасників транскультурним універсалізмом образності й тематики, афористичністю, системою символів, лаконізмом і влучністю комплексу виразовості. В групі німецькомовних композицій підставою творчості здебільшого служить цикл поетичних перекладів Г. Бетге, який трактується в руслі традиції закладеної Малерівським вокально-симфонічним твором. В центрі уваги композиторів – синтезування комплексу засобів *chinoiserie* (ангемітонність, квінтові паралелізи, остинатність басових фігур, інструментовка через гру з сурдинами, флажолети, специфічний склад ударних) зі стильовими засадами вікторіанської доби, сецесії, неостилістик та індивідуально трактованим індивідуалізованим прочитанням поетичного ряду. Авторське начало відображається й через застосування новітніх композиторських засобів (лінеарність, політональність, нетипові акордові комплекси, атональність, додекафонія, пуантилізм, сонористика).

На рівні жанрових ознак наявні камерно-вокальна симфонія з її ансамблевими різновидами, вокальний цикл сюїтного типу (як макроформу) вокально-фортепіанна поема, “poème”, “mélodies” та “on réaliste”, жанрові моделі романтичного камерно-вокального мистецтва конкретних відповідних національних традицій (Франції, Англії, Німеччини та ін.).

РОЗДІЛ 4

ПОЕТИЧНІ ПЕРЕКЛАДИ ФАХІВЦІВ-СИНОЛОГІВ ЯК ІНСПІРАЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

4.1. Сюїтні камерно-вокальні твори на підставі професійного перекладу

Групи творів, інспірованих фаховими перекладами, здійсненими спеціалістами-синологами, компетентними щодо закономірностей жанрової системи, поетики, структури й внутрішньої драматургії поетичного тексту, змінності системи образів та символів, притаманних конкретній епосі, істотно вирізняються з-поміж композицій, інспірованих вільними переспівами, в яких напливовість європейської природи та домінанта індивідуального авторського начала виходять на передній план, оперуючи умовно-екзотичними уявленнями, а також враженнями та спогадами європейця про перебування у країні чи спілкування з яскравими явищами її культури.

Починаючи від 1920-1930-х років, спостерігаємо одиничні звертання до текстів, створених фаховими перекладачами, а ближче до середини століття вони стають домінуючими у досліджуваній групі. Їх відрізняють глибоко осмислені спроби розкриття виразової сили лаконізму і строгості поетичних форм за умови багатозначності як самих ієрогліфів, так і їх поєднань. Перекладам фахівців властиві глибше розуміння сутності символів, комбінаторики та інтелектуалізму поетичного процесу, його філософського підґрунтя та історичного тла. “Композитор виходить на «нові простори значущостей» (Д. Баришнікова), де філософія, естетика, і безпосередньо композиторська ідея ... об’єднують різні мови культури, які можна розглядати і як «архетипи» національних культур” [47, с. 11]. В свою чергу, в творчості композиторів, котрі послуговуються подібними творами, аспекти конвергенції світоглядних засад митців Сходу й Заходу, представників далеких епох реалізуються більш органічно і сутнісно, демонструючи якісно новий етап інтерпретації глибоко своєрідного поетичного начала.

Професійними перекладами, інтерпретованими композиторами початку ХХ століття, як вже згадувалося, стали поетичні прочитання поезії давнього Китаю, здійснені британським дипломатом і синологом Гербертом Алленом Джайлзом.

Прикладом звертання до професійного англомовного перекладу може послужити *вокальний цикл “Songs from the Chinese” (“Пісні з Китаю”)* для *голосу і гітари Бенджаміна Брітена*, написаний на вірші давньокитайських поетів династії Тан у перекладі англійського перекладача-орієнталіста Артура Уейлі (Arthur David Waley). Композитор відвідав численні міста: в Індії, Індонезії, Японії, Китаї, а також бував у країнах Латинської Америки, в Росії, Вірменії, Канаді, США, тому в його творах простежуються музичні мотиви різних народів. Названу композицію було завершено у 1957 р., після повернення митця з подорожі Східною Азією, наслідком якої стала праця над балетом “Принц пагод” та зацікавлення мистецтвом Китаю. Аналізуючи камерно-вокальну творчість англійського митця, дослідниця його вокальних циклів Анастасія Василенко акцентує: “Поетичні інтереси Брітена, що відбилися в його вокальних циклах, демонструють його здатність відгукуватися на різні літературні стилі (середньовіччя, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм), прагнення до створення цілісного поетичного метатексту, або «Брітенівського поетичного тексту» ... Для музичної стилістики вокальних циклів характерна органічна асиміляція моделей різних жанрів та епох, що часом утворюють «стильовий контрапункт» до поетичного тексту. «Класичність» мислення Брітена часто призводить до використання ним різних стилістичних неотенденцій” [23, с. 2].

Його музичному мисленню зрілого періоду (1940-1950-х рр.) притаманне звертання до текстів позанаціональних майстрів поетичного слова та тенденція до втечі від дійсності у пошуках ідеалізованого образу світу.

У вокальному циклі композитор скористався нетиповим тембральним вирішенням. Цей твір орієнтований на виконавський потенціал визначних

інтерпретаторів: співака-тенора Пітера Пірса (Peter Pears) та гітариста й лютніста Джуліана Бріма (Julian Bream), з якими композитора пов'язувала тривала і багатогранна творча співпраця.

Цикл сформовано шістьма номерами на тексти поетів династії Тан:

1. "The big chariot" ("Велика колісниця");
2. "The old lute" ("Стара лютня");
3. "The autumn wind" ("Осінній вітер");
4. "The herd-boy" ("Пастушок");
5. "Dance song" ("Танцювальна пісня");
6. "Depression" ("Депресія") [252].

У ньому піднімаються типові для образної семантики композитора теми: самотності митця, відчуженості від світу, філософського осмислення призначення творчості. Цим зумовлюється неоромантизм змісту творів, їх камерність, сповідальний тон. Водночас за музичною мовою тут цілком відсутні ознаки орієнталізму, скоріше можна констатувати паралелі з європейськими середньовічними вокальними різновидами: у вокальних номерах циклу наявні ознаки середньовічних кантиклів, збагачених елементами театралізації, звуконаслідуваннями та музичними ілюстраціями. До менестрельної вокальної творчості адресує й тембральний образ, ближчий до європейської лютні, ніж до китайської піпи та структура пісенних строф з інструментальними ригурнелями танцювального характеру (Додаток Б, 12).

У російській та українській композиторській творчості переважаючими є звертання до поетичних перекладів фахівців-синологів, серед яких на окрему увагу заслуговують напрацювання Михайла Алексеєва, Юліана Щуцького, Олексадра Гітовича, Леоніда Ейдліна. Потужним поштовхом до зацікавлення давньою китайською поезією стала праця Ю. Щуцького "Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр." (Москва-Петербург, 1923 р.), а також числені видання 1950-х років: першовидання поеми Цюй Юаня в перекладі російською мовою А. Ахматової у 1954 році, у 1959 році вийшла праця

“Китайська література. Хрестоматія. / Стародавність. Середньовіччя. Новий час” за редакцією академіка М. Конрада. “Бо цзюй-И Четверостишия” (Москва, 1951) у перекладі Л. Ейдліна, збірка перекладів різних авторів “Китайская классическая поэзия. Эпоха Тан” (М., 1956) під загальною редакцією М. Федоренка.

Нечисленні винятки серед музичних прочитань вільних перекладів та переспівів цього часу становлять поетичні твори Сергія Маршака та, особливо, Анни Ахматової, поетичний дар якої зумовлював винятково майстерне володіння словом при роботі з підлінійником доктора філологічних наук Н. Федоренка (зокрема, коли у 1962 році була видана книга “Лірика китайських класиків у нових перекладах Олександра Гітовича”, вчений-синолог спеціально дізнавався думки А. Ахматової про переклад, маючи за підставу той самий підрядковий текст, що й вона).

Фаховий переклад видатного сиолога Юліана Щуцького¹ слугував за основу музичного прочитання у композиції Бориса Лятошинського (“Три романса на стихи китайских поэтов” для високого голосу з оркестром ор. 17, 1925 р.)² – єдиного прикладу українського музичного мистецтва попереднього часу – першої половини ХХ ст., а в другій половині ХХ ст. ця традиція була розвинута українськими композиторами, котрі послуговувались перекладами блискучого професіонала Л. Ейдліна – у медитативному дійстві Михайла Шука “Песни весны” для голосу та інструментального ансамблю (1986) на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина, а також у вокальному циклі Олександра Рудянського “Озеро

¹ Ван Сі вказує на те, що перекладач – випускник Практичної східної академії та кафедри китаєзнавства університету (1922), до цього періоду належить його захоплення антропософією і заняття перекладом давньокитайської поезії під керівництвом академіка В. Алексеєва (перші 10 переказів були надруковані в тому ж 1922 році в журналі “Схід”, № 1); у 1923 р. вийшла книга Щуцького “Антологія китайської лірики 7-9 ст. по Р. Х.” з передмовою В. Алексеєва (перевидана з додатковими коментарями лише в 2000 році в Петербурзі: Антология китайской лирики (VII-IX вв. ... в переводах Ю. К. Щуцкого. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2000. – 256 с.) [19, с. 43].

² Друга авторська редакція під назвою “Три романса на стихи китайских поэтов” для високого голосу з оркестром була реалізована у 1934 р.

белых лотосов” для голосу, флейти, альту, бандури та ударних (2001), написаного на вірші поета доби Тан – Бо Цзюй І.

Вокальні композиції на переклади з китайської поезії створили: Едісон Денисов (вокальний цикл “Ноктюрни” на тексти Бо Цзюй-І у перекладі Л. Ейдліна); Микола Сідельников (цикл “Сичуанські елегії” з 9-ти поем для хору, флейти, вібрафона, арфи на поезії Ду Фу); Леонід Десятников (“Три песни на стихи Тао Юань-Мина” для голосу і фортепіано у перекладі Л. Ейдліна); Ігор Пейко (вокальні цикли “Оборванные строки” на тексти китайських поетів Середньовіччя для високого голосу, 1944, “Четверостишья” на сл. Бо Цзюй-І, 1952); бурятський митець Віктор Усович (“Пять стихотворений Ли Бо” у перекладі О. Гітовича). Свій внесок у дану групу здійснили Сергій Слонімський, Соф’я Губайдуліна, Альфред Шнітке, Сергій Берінській, Володимир Дашкевич та численні інші.

Космогонічні аспекти філософії Китаю знайшли віддзеркалення й у творчості Бориса Тищенка. Він написав “Чотири хори на давні китайські юефу”. ор. 14 (1959) на давньокитайські тексти епохи династії Цинь (до нього увійшли: “У весняному лісі”, “Сонце запалало над землею”, “У весняному саду, “Холодна fuga”).

Серед митців середини ХХ століття, котрі звертались до професійного перекладу, слід виділити **Миколу Пейка** (1916-1995) – професора Московської консерваторії (викладав з 1942 р.) та Інституту ім. Гнесіних (з 1954 р.). Випускник класу М. Мясковського, композитор досить глибоко занурений в особливості азіатського музичного мистецтва, про що свідчать його наукові дослідження музичної культури Якутії та використання у власній творчості цитат з якутського, татарського, башкирського музичного фольклору.

Саме на 1940-і роки припадає реалізація спільного з М. Валєєвим творчого проекту – першої башкирської опери “Айхилу” (1941), оркестрової сюїти “З якутських легенд” (1940), оркестрового циклу “Сім п’єс на теми народів СРСР” та ін.

За свободу у творчому волевияві та надмірні естетські позиції він піддавався переслідуванням з боку радянського керівництва музичних навчальних закладів. Одна з його славетних учениць С. Губайдулліна висловила про нього: “Я захоплююся його талантом педагога і композитора, вважаю його людиною високого розуму і душевної чистоти” [38, с. 4].

Опираючись на переклади вищезгадуваного Ю. Щуцького, Б. та В. Васильєвих, М. Пейко постає творцем *вокального циклу “Шість романсів на вірші китайських поетів Середньовіччя” / “Обірвані рядки”* (1944-1978) [38, с. 90-108]. Цикл для голосу й фортепіано написаний на тексти професійних перекладів Бо Цзюй-І (772-846), Ван Вейя (701-761), Лю Юйсі (772-842). Самою назвою циклу композитор підкреслює алузію до жанрів чотиривіршів цзюецзюй (у перекладі “обірвані строфи”), які характеризуються лаконізмом, недомовленістю, символікою, усвідомленням незбагненності життя, властивим чанському напрямку китайського буддизму, і тим самим близьким до пізніших за часом виникнення японських хайку. Цикл творять шість солоспівів, об’єднаних наскрізною темою прощання, самотності, невідомості перед майбуттям, трепетного очікування й остраху перед змінами:

1. “Белые цапли” на текст Бо Цзюй-І у перекладі Б. Васильєва;
2. “Снежная ночь” на текст Бо Цзюй-І у перекладі В. Васильєва;
3. “Жду-не приходит” на текст Бо Цзюй-І у перекладі В. Васильєва;
4. “Поток” на текст Вай Вея у перекладі Ю. Щуцького;
5. “У прудка” на текст Лю Юйсі у перекладі Ю. Щуцького;
6. “На реке” на текст Бо Цзюй-І у перекладі В. Васильєва.

Особливої виразовості набувають ці настрої у весняних цзіє, представлених №1 та № 4. Образ білої чаплі – центрального образу першого солоспіву, в даосизмі уособлює дух предків, світлу сутність буття, постає алегорією справедливості, довголіття, праведності й милосердя. Водночас ранні роздуми про старість і наближення переходу до іншої форми існування – традиція, яка знайшла безліч відображень у стародавній поезії Китаю:

《白鷺》白居易

人生四十未全衰
我為愁多白髮垂
何故水邊雙白鷺
無愁頭上亦垂絲

У поетичному перекладі Б. Васильєва послідовно дотримано образність, філософську символіку і лаконічну виразову стилістику, яка спонукає до тривалого й глибокого осмислення сказаного¹.

Прочитання поезії композитором характеризується стилістикою неоромантизму, тонким вишуканим музичним звукописом, широким застосуванням гармонічної колористики без показової орієнтальності. Взаємодію вокальної і фортепіанної партій вирізняє гнучка деталізація, послідовно дотримана декламаційність і прагнення розкриття психологічного підтексту. Четвертий солоспів циклу на текст чотиривірша в перекладі Ю. Щуцького написано за поезією видатного майстра слова Ван Вєя з поетичного циклу “Дім Хуанфу Юе у долині хмари”². Ван Вей як послідовний сповідник доського світогляду, відобразив у своїй творчості глибокий філософський аспект осмислення співвіднесення природи і людини, сенсу її буття³. Його

¹ Белые цапли

В сорок человек не совсем старьй
Белый волос добавил печали мне
Отчего у воды белых цапель пару
Не печалят пряди белые на голове?

² У 1925 році цей текст вкористав Б. Лятошинський у заключному номері вокального циклу “Три стихотворения старинных китайских поэтов VIII–го века” для високого голосу з фортепіано (ор. 17).

³ Поток, где поет птица

Живу я один на свободе,
Осыпались кассий цветы
Вся ночь безмятежно проходит...
Весенние горы пусты.
Но птицу в горах на мгновенье

стилістиці притаманна картинність, споріднена мистецтву каліграфії: стихійна сила виразу передана мінімумом зображуваного.

Як і в інших солоспівах циклу, у четвертому з них розкриваються образи усамітнення й весняного оновлення, розкритих через призму естетики жанру хуа-няо (花鳥, квіти-птахи) — одного з найбільш традиційних жанрів живопису та декоративно-ужиткового мистецтва Китаю. Композиції в цьому жанрі продемонстровані зображеннями квітів, птахів, рослин, плодів, комах у поєднанні з поетичними чи прозовими філософськими або асоціативно-символічними каліграфічними текстами. Переважно вони наносились на сувої шовку чи паперу, на ширми, віяла, порцеляннові вироби, лакові та емалеві мініатюри.

Непоодинокими є продовження традицій наставника у діяльності його учнів. Так, один з учнів М. Пейка – Євген Ботяров звернувся до давньої китайської літератури у хоровому жанрі “Кантата про мир” (на сл. китайських поетів, 1959) для солістів, хору та оркестру.

У 1971 р. цикл для голосу і фортепіано “П’ять віршів” на слова Лі Бо створив уродженець Свердловська, композитор Сергій Сиротін (викладач Уральської консерваторії та відповідальний секретар правління Уральської організації Спілки композиторів Російської Федерації), а у 1974 р. – до поезій вищезгаданого китайського поета звернувся ще один випускник цього навчального закладу Віктор Усович (як і попередній музикант – випускник композиторського класу Б. Гібаліна, член правління Спілки композиторів Бурятської АРСР). В. Усович – представник азійської культури (Бурятії), для якого східна філософія (абстрактність, споглядальність, комбінаторика, медитативність) та висловлювання через пентатоніку природні і самозрозумілі. Звідси – широке коло звертань до поезії народів Сходу: музика на вірші бурятських поетів, цикли “Жменя піску” (1978, на слова І. Такубоку),

Вспугнула, поднявшись, луна:

И песня ее над весенним

Потоком средь ночи слышна.

“Бурятські наспіви” (1978, на слова Д. Жалсараева) та ін. Його вокальний цикл “П’ять віршів Лі Бо” (“Пять стихотворений Ли Бо”, 1974), до якого увійшли солоспіви “Струящиеся воды”, “Ночь с другом”, “Белая цапля”, “У родника”, “Думы тихой ночью” у перекладі спеціаліста-синолога О. Гітовича.

Олександр Гітович – російський поет, перекладач китайської та корейської літератур (таких авторів як Цюй Юань, Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Го Можо і Мао Цзедун). Його праці були видані в книзі “З китайської і корейської поезії”, що вийшла у Москві в 1958 році обсягом більше п’ятисот сторінок.

Серед нерідких прикладів музичних інтерпретацій звертає на себе увагу й ім’я перекладача Леоніда Ейдліна – одного з найавторитетніших спеціалістів у даній галузі. Учень академіка В. Алексєєва, він відомий перекладами китайських віршів у жанрах “ши” і “ци”, таких авторів як Тао Юань-мін, Лі Бо, Гао Ші, Цень Шень, Ду Фу, Бо Цзюй-І, Лю Юй-сі та ін. Всі його роботи з перекладу вражають близькістю до тексту оригіналу, внаслідок чого часто позбавлені рими і навіть стандартного порядку слів у переказаному рядку.

Серед сучасних композиторів Росії, яких його перекладацька майстерність спонукала до музичних інтерпретацій поезії Китаю, яскравою є постать члена Спілки кінематографістів, музичного керівника Большого театру в Москві, композитора Леоніда Десятникова, харків’янина за походженням, випускника класу композиції професора Бориса Арапова та Бориса Тищенка з інструментування у Ленінградській державній консерваторії. З 1973 року його діяльність пов’язана з Санкт-Петербургом, де він активно приступив до розробки жанру камерно-вокальної творчості. У 1974 р. створив цикл “Три песни на стихи Тао Юань-Міна”¹ для голосу і фортепіано у перекладі з китайської Л. Ейдліна (через 27 років, у 2001 р., перекладами з

¹ Тао Юань-мін (Тао Цянь, IV-V ст.) – визначний китайський лірик, якого знавець китайської літератури В. М. Алексєєв називав “Поет спрощення і винних чар”.

цієї ж збірки керуватиметься український композитор з Донеччини О. Рудянський у вокальному циклі “Озеро білих лотосів” для голосу, флейти, альту, бандури та ударних). Увагу перекладам Л. Ейдліна приділив і М. Пейко у циклі “Четверостишья” для середнього голосу і фортепіано на тексти Бо Цзюй-І (1952), який складають шість композицій: “В дождь со стихами навещаю друга”, “Ранняя весна”, “Возвращение”, “В пути”, “Сижу перед чаркой вина”, “Флейта на реке”) [246].

Власний підхід до вирішення художнього завдання зустрічаємо у *вокальному циклі “Ноктюрни” для баритона і фортепіано Едісона Денисова* (1929-1996) на слова Бо Цзюй-І, написаний на другому курсі консерваторії у класі Віссаріона Шебаліна. Показовою стороною щодо трактування поетичних текстів є позиція Е. Денисова – автора численних вокальних циклів на поезії російських та зарубіжних майстрів поетичного слова: “Текст повинен бути таким, ніби його написав я сам, слова тексту повинні стати моїми словами... музика повинна створювати єдино можливе прочитання віршів. Коли це трапляється – вірші захищені. Вже ніхто на них не може писати” [100, с. 24, 54].

Незважаючи на ранній час виникнення, сам композитор з великою симпатією ставився до цього опусу, а його наставник слушно передбачив у окремих солоспівах риси стилю майбутнього зрілого почерку митця: “Кращі ж з усіх інших – це деякі з романсів мого циклу «Ноктюрни» на вірші Бо Цзюй-і і, насамперед, «Флейта на ріці» Прекрасний китайський поет з дуже крихким рядком, легким, витонченим. Я все це постарався якось не зіпсувати. І, на мій погляд, мені це вдалося. Я весь час чув вірші як суміш натуральної пентатонічної музики і хроматичних звуків. Звідси і гармонії трохи азіатські, і мелодії теж” [170, с. 50]. Структура циклу – восьмичастинна, сюїтного типу:

1. “Объяснение к стихам”,
2. “На вечерней реке”,
3. “Расстаёмся на южном заливе”,

4. “Ночью в лодке”,
5. “Флейта на реке”,
6. “Печальный странник”,
7. “Ночь холодной пищи”
8. “Песни и пляски”.

Вступна композиція “Объяснение к стихам” демонструє просвітлений умиротворений тон оповіді, показ авторської позиції¹.

Вокальна партія та фортепіано творять рівнозначний за драматургічним значенням ансамбль з діалогічно-контрапунктичною фактурою, атональний тематизм ледь позначений пентатонною екзотикою, має виразно декламаційну природу. Елементи динаміки руху, перспективи, зміни освітлення і звукозображальності (переливи ріки у призахідному світлі), статика серповидного місяця (“наче зігнутий лук”) знаходять відображення у другому солоспіві “На вечерней реке”², де опора на пентатоніку більш очевидна.

Наступний солоспів (“Расстаёмся на южном заливе”) трактовано в жанрі елегії: споглядальна статика образу розкрита через романсово-декламаційний зразок вокальної партії з типовими для жанру пульсаціями хроматизованої тональної гармонії. Романсову традицію дотримано й у

¹ Я новые песни одну за другою слагаю.

Пишу не затем я, что громкою славой пленяюсь,
Я старые строки все время читаю и правлю,
Труды над стихами душевную радость приносят.
Хочу одного лишь – на реках, на глади озерной
Стихи распевая, всю жизнь провести до кончины [243, с .7].

² Дорожка одна заходящего солнца

Протянута в водную глубь –
Лазурна-лазурна реки половина,
Реки половина красна.

Я чувствую нежную страсть к третьей ночи

Начала девятой луны:

Роса – словно чистого жемчуга зерна,

Луна, как изогнутый лук [243, с.10]

четвертому номері (“Ночью в лодке”)¹ – звукописний фігуративний супровід (образ свіжого вітру) супроводить вокальну пісенно-оповідну партію, яка поділяється на два розділи з похідним контрастом першого, більш рухливого розділу (змалювання картини природи) і відносно статичного, більш речитативного другого (пара журавлів і пара закоханих), завершених обрамленням на матеріалі вступу.

Центральний за розташуванням і знаковий для композитора солоспів “Флейта на реке”² повертає до лаконічного й філігранного за рівновагою звукових площин паритетного діалогу голосу з інструментом в контрапунктичній фактурній організації комплементарного типу, експонованого в початковому номері. Він атональний, мелодика вокалу набуває графічного рисунку інструментального характеру. Композитор, прагнучи урельєфнити важливі смислові зони, вносить значні зміни в текст: перестановку слів, повтори рядків з їх варіантним мелодичним осмисленням, випускає другу половину вірша. Натомість фортепіанна партія містить звуконаслідувальні прийоми, покликані відтворити флейтові награти (Додаток Б, 13).

¹ После дождя на берегу

так чисто и свежо.

Прохладой веет у моста,

приятен ветерок.

Чета осенних журавлей,

и лодка на пруду.

Глубокой ночью вместе мы

в сиянии луны [243, с.14].

² Кто это там не реке ночью играет на флейте?

В пении флейты как будто звучит

весна моей родины дальней.

[Если бы вы услышали напев,

Вы бы и то поседели.

Как же тому, кто в печаль погружен,

Кто сна долгой ночью не знает]. [265, с.17]

Солоспів “Печальный странник” (перекладацький заголовок – “Посвящаю печальному страннику”¹ перекидає арку до №№ 2 і 4 пануванням остинатного фігуративного руху, атональним мелодизмом інструментального типу.

Передостанній номер (“Ночь холодной пищи”)² повертає до колориту пентатонних інтонаційних зворотів, які чергуються з арфо-(лютне-) подібними акордовими вертикалями супроводу з імпровізаційними орієнтальними переграми між строфами.

Заключний солоспів “Песни и пляски”³ (Додаток А, 12) великою мірою розвиває надбання російської традиції у втіленні образів “пісень і танців смерті” М. Мусоргського та Д. Шостаковича. Про це свідчать парадоксальна невідповідність вирхезового бурхливого остинатного пасажного руху фортепіанного супроводу та активність мелодичного розвитку вокальної партії з текстом, який викриває кричущі проблеми соціальної нерівності. Солоспів має тричастинну форму: крайні розділи (“К Циньской столице приблизился вечер года” та “Блюститель законов сегодня хозяин пира”)

¹ Прибрежной ивы холодная тень.

на сырой от дождя земле.

Прилетного лебеда частый крик

в обещающей снег высоте.

Причалил к песку одинокий гость,

чтобы на ночь прервать свой путь.

Вода обегает речной тростник,

и луна заполнила челн [265, с .18].

² Не светит месяц, нет огня

здесь в ночь “холодной пищи”.

Ночь глубока – я все стою

над темными цветами.

И вдруг, встречая новый день,

я лет своих пугаюсь.

До сорока сегодня мне

дин лишь год остался [265, с. 21].

³ З огляду на значний розмір текст поміщено в додатки.

позначено стрімкою пентатонною декламацією, середній (“В думках у них – устроить свои хоромы”) – статично-оповідний і дещо театралізований з психологічним підтекстом в акомпанементі.

У цьому циклі з 8 номерів знайшли відображення оригінальні риси творчого мислення молодого композитора: гармонічна барвистість, увага до деталей тексту, пріоритет текстової складової у формуванні мелодизму вокальної партії, природність інтонування, прагнення до відбиття градацій психологічної атмосфери кожного вірша. Тут присутня і стилізація, виражена засобами пентатоніки, суміщення хроматичної тональності з діатонікою.

Традиція, закладена низкою російських митців, знайшла небуденний розвиток у *представників різних етносів Росії*. До китайської поезії в своїй творчості звертався й композитор молдавського походження Сергій Берінській (народився в 1946 році), який юність провів у Донецьку, де закінчив музичну школу і училище по класу скрипки; у 1970 році поступив до Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (клас композиції А. Г. Чугаєва). Невдовзі після випуску він написав цикл “Алкоголі” для тенора (для високого голосу) і фортепіано на вірші Лі Бо (1977).

Неординарним є підхід до теми Сходу у творчості композитора, педагога, громадського діяча Бакира Баяхунова (нар. в 1933, Алма-Ата). Після закінчення Алма-Атинської консерваторії (1960) стажувався в Московській консерваторії (1960-1963), по композиції у М. Чулакi, з поліфонії у С. Скребкова і В. Протопопова. Б. Баяхунов представляє в композиторському світі дунганську діаспору Центральної Азії, будучи першим професійним дунганським композитором. У його національно окресленій творчості приділено увагу казахському кюю, уйгурському мукаму, індійській разі. Перу композитора належать обробки китайської музики, в т.ч. редакція і оркестровка симфонічної поеми “Амангельди” видатного китайського композитора Сі Сінха.

У камерно-вокальному жанрі Б. Баяхунов послідовно звертається до поезії різних народів: вокальні цикли на сл. Я. Шиваза (1957), на сл. поетів Азії (1961), “Монолог” на сл. О. Хайяма (1977), “8 японських тирвіршів” на сл. М. Басьо (1991), і, зрештою, вокальний цикл для голосу і фортепіано “З лірики китайських поетес” (1994).

Оглянувши взірці звернення до фахових перекладних текстів середньовічної поезії Китаю у камерно-вокальних жанрах, зауважимо, що цей процес набув особливої інтенсивності у Британії, Франції, Росії та країнах суміжних з нею в середині ХХ століття. Серед перекладачів фігурують спеціалісти-синологи та загальні літературознавці, чим зумовлені відмінності в прочитанні першоджерела й стилістиці. Композитори переважно звертаються до жанрів вокального циклу сюїтного типу у супроводі фортепіано чи ансамблю. У засобах виразовості переважно наявні лише незначні акценти на екзотизм, у більшій мірі приділяється увага символічному ряду та психологічному підтексту, ніж зовнішнім атрибутам змалювання місця описаних у поетичних текстах подій. Натомість, привабливим ракурсом у прочитанні поетичного начала є творча особистість у співвіднесенні з суспільством і природою, їх філософське осмислення.

4.2. Вокально-хорові композиції на перекладні тексти з рисами поемності та сонатності

На відміну від переважаючої сюїтної структури циклічної камерно-вокальної творчості, серед музичних прочитань фахових перекладів знаходимо приклади більш високоорганізованої циклізації, що тяжіють до засад поемності та демонструють ознаки сонатного мислення.

Закладену традицію звернення до поетичних перекладів фахівців-синологів розвинув **Георгій Свїрідов** (1915-1998), використавши фахово перекладену поезію в циклі *“Пісні мандрівника”* (*“Песни странника”*),

позначеного глибокою своєрідністю, як і всю творчість воєнного періоду. В цей час молодий музикант завершував навчання у Ленінградській консерваторії по класу композиції Д. Д. Шостаковича (1941, раніше займався у П. Рязанова), а у 1942-1944 рр. завідував музичною частиною Ленінградського театру ім. О. С. Пушкіна в Новосибірську.

Вищезгадана композиція постала у роки навчання у військовому училищі у Бірську в Башкирії (на титульному листі вказано 1940-1941 рр. написання), звідки у 1942 році він був демобілізований у Новосибірськ. На цей період вже ясно окреслились його музичні кумири (Д. Шостакович, Г. Малер, І. Стравінський), а також визначились характерні ознаки індивідуального композиторського почерку митця: простота і ясність фактурної організації, пісенність мелодичної мови, ліризм змісту, пейзажність.

Цикл написано на тексти Ван Вєя, Бо Цзюй-І, Хе Чжічжана у перекладі Ю. Шуцького за виданням “Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр.” як 6-частинний цикл для баса і симфонічного оркестру, проте, на думку низки дослідників, він відповідає жанровим критеріям *вокально-хорової поеми*. Розділи твору розкривають проблему долі поета, переслідуваного можновладцями за творчість, глибоку філософську тему митця і його батьківщини (в подальшому композитор розвине цю тему у циклі “Країна батьків”): у першому номері “Відплиття” на текст Ван Вєя змальовується від’їзд у вигнання, у №№ 2-5 постають епізоди перебування на чужині, вдалині від столиці (№ 2 “Пагорби Хуацзиган” на текст Ван Вєя – образ самотності вигнання, № 3 “Захід сонця” на текст Ван Вєя, в якому оспівується поетичне натхнення, масштабний номер № 4 “Давнє кладовище”, де центральними образами є гіркота і туга, для чого залучені застигли колористичні акордові вертикалі, № 5 “В далекому селищі” на текст Бо Цзюй-І – драматична кульмінація, яка розкриває образи відчаю, гніву у жанрі патетичного монологу). Заключний номер – “Повернення на батьківщину” на

текст Хе Чжи-Чжана, уособлює місця далекої юності, в які повертається старець, вражений змінами нового часу.

Номери 1-2 та 5-6 виконуються *attacca*, даючи ефект епічного обрамлення, завершеності життєвого циклу. На думку А. Сохора, стилістика і тема поета-вигнанця у Г. Свірідова тут близька його романсам на слова О. Пушкіна, якими він дебютував у класі композиції Д. Шостаковича, а жанрова опора на пісню орієнтує на прокоф'євські твори [7, с. 49-53]. З піснею ріднить розкриття не стільки фабули, сюжетної канви, скільки сутнісних, опорних моментів життя, через які розкривається філософська концепція світогляду, життєвих цінностей, позиції творчої особистості.

Згідно з поетичною стилісткою ці аспекти розглядаються крізь призму змалювання місця подій та роздумів, які сповнені символічного підтексту (силуети далекої околиці міста, дзюркотіння струмка, дзвони). Обрані композитором поетичні тексти – універсальні з точки зору загальнолюдських цінностей, тому не потребують екзотизму задля характеристики місця подій (за винятком № 3, де присутня незначна алюзія-стилізація). Сьогодні нотний рукопис “Пісень мандрівника” зберігається в архіві Олександра Белоненка.

Своєрідністю творчого вирішення відрізняються **“Сичуаньські елегії”** **М. Сідельникова** (1930-1992), які складаються з двох самостійних циклів з різним авторським визначенням жанру, написаних у різні роки: **інструментально-хоровий цикл “Сичуаньські елегії”** (з 9-ти номерів) для змішаного хору, флейти, арфи і вібрафона (1980)¹ та **ораторія “Сичуаньські елегії, або думки, звернені до одного”** (13 номерів) для змішаного хору, солістів, флейти, флейти-пікколо, арфи, фортепіано, вібрафона та групи ударних інструментів (1983-1984).

¹ Беручи до уваги штучне гальмування поступу у техніко-стильовій сфері російського музичного мистецтва радянської доби (влучно окресленого музикознавцями як “музейний період”), яскраву спадкоємність традицій і суголосність стильовим ознакам початку століття, вважаємо за доцільне долучити цей твір до спектру аналізованих зразків композиторської творчості.

Поетичні тексти належать до пізнього періоду творчості Ду Фу (Ду Шаолін), коли він усамітвився у схемі на березі струмка Хуаньхуасі, в околицях Ченду провінції Сичуань. За основу твору взято переклади О. Гітовича зі збірки “Поезія епохи Тан (VII-X ст.)” під редакцією Л. Ейдліна. [108]. У них композитора цікавлять загальнолюдські цінності і суттєве для китайського поетичного мистецтва прагнення досягнути гармонію зі світом, віднайти душевну рівновагу у роздумах про долю митця в суспільстві. Першовиконання було здійснене лише у лютому 2014 р. силами Уральського камерного хору під орудою художнього керівника, народного артиста Росії Владислава Новіка.

Жанр елегії потрактовано композитором на стику культур: у китайській традиції – це віршований жанр, різновид красного письменства, спрямований на споглядання, медитацію і осмислення, у російській – журливий, іноді лірико-драматичний твір сповідального характеру від першої особи з глибоким психологічним підтекстом, який має достатньо масштабне представництво у музичному мистецтві (у доробку М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, С. Танєєва, інструментальний різновид представлено доробком С. Рахманінова та ін.). Композитор у мистецькому рішенні постійно балансує між цими позиціями, взаємозбагачуючи жанрову модель.

Окремі номери першого зошита позначені композитором як *соната-елегія* (№ № I, II, V, IX). Розглянемо як зразок, показовий з позицій ознак сонатності № IX. “Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины”¹. У ньому розкрито болісну оповідь знедоленого немічного і нужденного старця, над яким глумиться негода і сусідські хлопчачки (Додаток А, 13).

¹ З огляду на значні розміри повний текст вірша наводиться в додатках.

Вступом слугує розділ, де інструментальні та хорові засоби трактуються сонористично, створюючи звуконаслідування поривів потужного вітру – центрального образу стихії, що увірвалася у людське життя.

Перші строфи (А, головна партія “Осенний ветер дует все сильней”) побудовані на чергуванні цих звуконаслідувань (вокалізи у високих жіночих голосів на *glissando*) і речитативних ритмізованих унісонних скандуваннях чоловічих хорових партій. Інструментальні сфера надає музичному матеріалу наскрізного остинатного акцентованого пульсування, підсилюючи відчуття неблаганності стихії.

Другий розділ (В, зв’язка-перехід “Остатки – в пруд слетели за плетень”) розвиває драматизм попередньої, контрапунктично поєднуючи сонористичні фрази сопрано у високому регістрі з речитацією мішаного хору.

Різким контрастом постає третій розділ (С, побічна партія, “Рот пересох мой, губы запеклись”) – просвітлений, елегійний і стриманий. Провідною стає тема, якій притаманна мелодика романсово-декламаційного типу у високих жіночих голосів, періодично набуваючи характеру естрадної балади. Всі інші партії підтримують її рельєфний виклад хорально-акордовим тлом, інструментальна група доповнює гомофонно-гармонічну структуру фігуративними пасажами.

Дві наступні побудови мають риси динамізованої репризи. Четвертий розділ (А₁ “Стих ветер над просторами земли”) є варіантним і скороченим повтором першої драматичної побудови, в дещо більш просвітленому мажорному колориті. Динамізованою репризою постає наступна побудова, відтворюючи елегійність і тематизм третього розділу (С₁ “Ложусь под одеяло в тишине”).

Новий за тематизмом епізод-зв’язка розробкового характеру поєднує статичну елегійність, дещо приглушену ударну пульсацію і соноріку глісандуючих пасажів, інтонаційно підводячи до філософського запитання: “Но эту ночь, промокший и больной, как проведу до завтрашнего дня?”. До

заключної побудови підводить колористично-сонорний другий розділ – змалювання затихаючої стихії. Кода – філософський підсумок і етична кульмінація, уособлення світлої мрії-висновку:

О, если бы
 Такой построить дом,
 Под крышею
 Громадною одной,
 Чтоб миллионы комнат
 Были в нем
 Для бедняков,
 Обиженных судьбой.
 Чтоб не боялся
 Ветра и дождя
 И, как гора,
 Был прочен и высок,
 И если бы,
 По жизни проходя,
 Его я наяву
 Увидеть мог, –
 Тогда –
 Пусть мой развалится очаг,
 Пусть я замерзну –
 Лишь бы было так.

Фактурно він наділений чотирма лінеарними шарами з індивідуалізованим розгортанням і синтаксисом: дзвінкими високими комплексами з провідною роллю арфи й челести, атональними колористичними вокалізами та *motomorando* хору і діалогом сопрано соло корифея (остинатна формула у високому регістрі на матеріалі, темпово й інтонаційно спорідненому до С) та соліста баритона перед хором, що відлунням скандує той самий поетичний

текст, що й сопрано, але на самостійному – декламаційному мелодичному утворенні. В каденції баритон переходить на переривчасте безінтонаційне скандування, розділене обширними цезурами (символічний образ старого, який замерзає, мріючи про щастя для інших знедолених).

Елегійність тут присутня у характері оповідності і просвітленому висновку, на ознаки сонатності вказують розгорнений масштаб, драматизм зіткнення контрастних образів, розробковість розвитку музичного матеріалу в центральному розділі форми, наявність контрастних побудов та інтонаційних арок, репризність.

Завершує твір номер-епітафія на власний поетичний текст, у якому композитор розкриває власну позицію щодо світосприйняття і міркування щодо творчості митця як віддзеркалення епохи у поетичних образах. Такими образами-символами є стихії: Вода, Вітер, Море, Гори, а цілісна драматургія твору розкривається через низку контрастних сновидінь. Окремий символічний ряд творять тональності, котрі демонструють синестетичний потенціал митця. Інтонаційним підґрунтям твору стає пентатоніка, яка підкреслює національну приналежність композиції.

Дослідники справедливо відзначають окрім елегійних рис ознаки поетичного жанру епітафії та інших жанрів європейської та російської культур, деякі з них конкретизовані в ремарках самим композитором: інструментально-хорові токати і жалобний (траурний) марш, хоровий концерт, плач (хоровий вокаліз), хорал, інструментальна мініатюра, є і типовий для китайської поезії жанр елегії [48, с. 3].

Висновки до розділу 4

Таким чином, у сферах камерно-вокальної та хорової творчості можемо констатувати зацікавлення поетичним мистецтвом Китаю переважно династій Тан, Хань, Юань в доробку європейських композиторів з позицій співзвучності світовідчуття в естетиці *chinoiserie* та національної середньовічної архаїки, співвіднесення багатозначності та символіки поетичних метафор з акмеїстською та сецесійно-символістською естетикою, модерном та неостилістичними, формування складних полістильових комплексів з залученням засобів стилізації ренесансної поезії, світоглядних позицій вікторіанської доби, Просвітництва тощо. Серед жанрових моделей присутні камерна кантата, пісенна симфонія, ораторія, мелодрама, вокальний та хоровий цикл з фортепіано, ансамблем чи оркестром.

Численними є жанрові різновиди самих мініатюр, які збагачують жанрову палітру тими різновидами, які дають найбільшу свободу експериментування у сфері мовно-декламаційного початку та відповідають вимогами філософського змісту поетичних текстів. У них стало фігурують риси семантики *chinoiserie*, символіка образності поезики Китаю та даосистської філософської системи, медитативна споглядальність та саморефлексія, прагнення до експерименту стосовно формотворчої комбінаторики поетичних структур.

Серед типів перекладу наявні оригінальні стилізації, вільні поетичні переспіви за підрядкові переклади (насамперед Г. Бетге та Ф. Туссена, почасти – російських акмеїстів), двомовні вільні переклади та композиції за текстами професійних синологів.

Актуальність досліджуваної теми в подальшому у творах різних європейських композиторських шкіл жанрів та складів демонструє друга половина ХХ століття. Серед них – твори інструментальної сфери: Соната “Повернення” для гобоя/сопрано-саксофона и фортепіано Єфрема Подгайца (1994 р., епіграфом до якої служать рядки з “Книги Шляху і Благодаті”

давньокитайського філософа Лао-Цзи), стилізована дидактична композиція “Lullaby for a Chinese Infant” для фортепіано Гордона Джейкоба, зв’язок з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку задекларовано у фортепіанному циклі “Доторкання” Сергія Зажитька (1999), тощо.

ВИСНОВКИ

1. Комплексно обрана проблематика в українському музикознавстві не розглядалася. Відтак задекларована тема дослідження поставила необхідність залучення багатопланового міждисциплінарного наукового апарату й розбудованої категоріальної системи, серед яких базовим є поняття *образу країни*. Його проекція на вокальну музичну синологію у історико-естетичному контексті продемонструвала недостатність чи вибірковість дослідженості на рівнях міжкультурної комунікації, соціокультурної еволюції на векторі Схід-Захід, окремих композиторських шкіл, творчих індивідуальностей, стильових явищ, жанрової систематизації.

2. Осмислення естетико-філософських й мистецьких тенденцій дало змогу підсумувати певні системні ознаки й сформувати хронологію модифікацій образу Китаю в європейській культурі:

- 1) казково-міфологічний Китай (XIII – XVI ст.) мислиться як країна казкової розкоші, період ієзуїтсько-місіонерського руху, характерний формуванням міфологізованих уявлень про образ Китаю та започаткуванням перекладацької діяльності;
- 2) утопічний Китай (XVII – XVIII ст.) представляється як орієнтальний міф, імперія мудреців, а її правителі уособлюють ідеальний образ монарха-просвітника – носія і оберігача мистецьких надбань. На нього припадає розвиток торгівельних взаємин, ужитково-культурні запозичення у європейському мистецтві та мистецькі колекції (порцеляновий посуд та інші ужиткові складові, лак по металу, елементи одягу, архітектура, особливості садово-паркового мистецтва, традиції чаювання), зародження стилістики *chinoiserie* як автономної гілки рококо, поширення праць з історії й культури Китаю, зародження наукового європейського сходознавства, видання перекладних літературних і філософських творів європейськими мовами, осмислення їх постулатів діячами Просвітництва;

- 3) європоцентричний (кінець XVIII – початок XIX ст.) – образ Китаю постає як країни закостенілої цивілізації, азійської полікультурної деспотії, незрілого духу з релігійно-містичним світоглядом поза історичним процесом;
- 4) колоніальний Китай (друга половина XIX ст.) як країна віковичних застиглих традицій і цілісної стрункої філософсько-світоглядної системи антиномічно співставляється з революційними змінами Європи, зумовленими соціальними потрясіннями та науково-технічним прогресом з позицій цивілізаційного (або культурно-історичного) підходу, початком опіумних воєн, з привнесенням образності східного деспота у новий жанр колоніального роману, зародження синології в Росії;
- 5) конвергентний Китай (кінець XIX – першої пол. XX ст.) постає як країна зі сформованою своєрідною традицією та учасник рівноцінного культурного обміну, явища двосторонніх культурних впливів, формування європейських анклавів (сеттлментів, концесій) у великих культурних центрах Китаю, становлення феномену “шанхайського полудня” – європеїзації китайської художньої традиції, вивчення у країнах Європи ужиткового та образотворчого мистецтва Китаю, мистецтва каліграфії, перекладної поезії, езотерики, медитації залучення його до Всесвітніх виставок, зародження культури орієнтальних арт-кав’ярень, впливи даосистської світоглядної системи, традицій китайського живопису, каліграфії, театру на європейські мистецькі процеси, пізнання духовних практик і неосинкретизму через символізм, розвиток концертно-гастрольної практики як на рівні міжнародних контактів, так і діаспорних осередків.

3. У розрізі еволюціонування позицій щодо образу країни, природнім явищем є зміна мотивації та методів опосередкування китайської тематики у музичному мистецтві європейських композиторів.

У музичних творах XVII-XVIII ст. постає умовно орієнтальний Китай як стилізоване середовище дії чи її частини у театральному мистецтві (комічні опери, серенади, інтермедії-пародії, балети-пасторалі та балети-пантоміми зі специфічними комплексами ударних) та програмних інструментальних композиціях як складовій естетики придворного мистецтва доби рококо й класицизму. Прикладами цього можуть послужити лірична трагедія “Роланд” Ж. Б. Люллі, опера-маска “Королева фей” Г. Перселла, “Китайська принцеса” А. Лесажа та Ж.-Ф. д’Орневаля, опера-серенада “Китаянки” К. В. Глюка, частина з програмної клавесинної сюїти “Китайці” Ф. Куперена.

Нова іпостась образу сформувалась на початок XIX ст. під впливом віддзеркалення колоніальної політики у музично-сценічних творах (опера, зінгшпіль), з опосередкованим, умовним зв’язком з реаліями китайського побуту, звертанням до фольклорних цитат в інструментальній музиці. Її можемо спостерігати у комічній триактній опері “Подорож до Китаю” Ф. Е. Ж. Базена, “Блискучій фантазії на теми китайських арій” Карла Черні ор. 724 для фортепіано.

Друга половина XIX ст. віддзеркалює сталий зростаючий інтерес до орієнтальної тематики (Цейлону, Єгипту, Індії, Японії і в т.ч. – Китаю) крізь призму європоцентричних позицій в музичному мистецтві насамперед Франції (з відокремленими китайським і магрибським векторами). Їх відображають опери Ж. Бізе, Л. Деліба, К. Сен-Санса (його ж марш для духових “Схід і Захід”), “Китайський танець Чай” з балету “Лускунчик” П. Чайковського.

Новою добою джерел мотивації у звертанні до китайської тематики стала перша половина XX ст., яка знаменує синтезування оновленої стилістики *chinoiserie* та модерну, сецесії, *L’Art Nouveau*, ар-деко, прерафаелітів та *fin de siècle*. Спостерігається їхід за межі зовнішньо-декоративної орієнтальної естетики в бік відтворення світоглядних моделей, постулатів даосизму, театральної традиції, системи символів. Музичним творам досліджуваної групи цього періоду притаманні залучення макси-

мально широкої жанрової палітри: музично-сценічних, хорових і камерно-вокальних, симфонічних та інструментальних композицій. Приклади музичних творів численні, жанрово і стильово різнопланові: однойменні опери “Турандот” Дж. Пучіні і Ф. Бузоні, “Соловей” І. Стравінського, балети “Червоний мак” Р. Глієра і “Чудесний мандарин” Б. Бартока, “Китайський танець” з балету “Сон Флоріни”, “Фокстрот англійського чайника і китайської чашки” з опери-балету “Дитя і чари” та “Погануля, імператриця пагод” для фортепіано М. Равеля, скрипкова мініатюра “Китайський тамбурин” Ф. Крейсера, “Пагоди” з циклу “Естампи” К. Дебюссі, інструментальні цикли Дж. Кейджа, “Китайські симфонічні сюїти” С. Василенка, ораторії, вокальні симфонії Г. Малера, Е. Тоха, камерно-вокальні та хорові твори: “Китайський рондель” К. Дебюссі, численні цикли вокальних і хорових мініатюр (три опуси “Китайських поем” А. Русселя, цикли А. Веберна, Р. Штрауса, Т. Рангстрьома, Б. Бріттена, Г. Свірідова, Е. Денисова, Л. Десятнікова та ін.) для голосу з фортепіано, ансамблем, оркестром, тощо.

4. Здійснений аналіз дає підставу виокремити в переліку представників європейських композиторських шкіл Німеччини, Англії, Франції, Угорщини, Італії, Данії, Швеції, Росії, України, Польщі та ін. провідні, де приклади досліджуваної тематики фігурують статистично найбільш потужно. Безумовними лідерами постають французькі, німецько-австрійські та російські композитори, творчим тенденціям яких притаманні певні відмінності у підходах до осмислення даної тематично-жанрової сфери.

У доробку композиторів Франції широко представлено національні різновиди оперного мистецтва (комічна опера, оперета), провідні жанри камерно-вокальної лірики, яка виростає з витонченого і нюансового осмислення текстового ряду (“poème”, “mélodies” та “chanson réaliste”), сформовані з них мініатюрні цикли – диптихи й триптихи. Провідними завданнями постають декламаційність, полістильові комплекси *chinoiserie* з стилізацією рококо, вікторіанської епохи, декадансу й сецесії.

Німецько-австрійську гілку композиторської творчості, інспірованої образністю Китаю, найбільш численно представлено різножанровими композиціями на поетичні переклади Г. Бетге, інтерес до яких проектується на доробок митців “малих” народів імперії. Вихідним імпульсом для значної частини з них стала симфонія-кантата “Das Lied von der Erde” Г. Малера, яким було закладено важливі засади інтерпретаційних підходів на рівні образності, форми, драматургії циклу, тембральної природи та інших виразових засобів. Провідними постають сюїтні та симфонізовані вокальні цикли з оркестром чи ансамблем у супроводі, а також вокальні симфонії зі стрункою сюжетно-символьною драматургією Е. Тоха, А. Веберна, А Шенберга та ін. Умовність орієнталізму у вокальній партії компенсується глибиною психологічного підтексту, ілюстративністю, екзотизмом інструментального начала.

Особливістю творчих засад російської композиторської школи у досліджуваній сфері є картинно-живописний екзотизм, збереження зовнішньо етнографічного принципу поза глибинною світоглядною системою та сферою ладоінтонаційного мислення всупереч територіальній близькості. Їй притаманна здебільшого декадентська та сецесійно-романтична стилістика, практична відсутність автентичного фольклорного музичного матеріалу. Досліджуваний період характеризується зростанням групи композицій хорового та камерно-вокального жанру на підставі професійного поетичного перекладу, де рівень осмислення світоглядних позицій, естетики та виразовості набувають значно більшої глибини.

5. Докладний розгляд масштабного корпусу творів європейських композиторів, які звертаються до інтерпретації образу Китаю у своєму доробку, дає змогу окреслити вектори пошуку індивідуальних трактувань образності, символіки, філософських позицій, прочитань давньокитайської поезії в доробку провідних митців Європи минулого та постмодерної доби.

В лоні англійської музичної традиції можемо спостерігати еволюцію від умовної орієнтальної стилізації фрагменту фіналу в контексті національно характерного жанру масштабної й видовищної опери-маски “Королева фей” Г. Перселла до транскультурного підходу Б. Бріттена, зумовленого особистим досвідом контактів з східними цивілізаціями, достовірністю фахового перекладу на рівні образності й символіки, формування національних полістильових контрапунктів без орієнталізму й екзотизму.

Індивідуальність стилістики оперних різновидів у трактуванні одного сюжету в італійських композиторів Ф. Бузоні й Дж. Пучіні показово демонструють однойменні опери “Турандот”. У першого – це комічна казкова романтична опера з розмовними вставками, тембровою стилізацією із залученням кількох фольклорних цитат. У другого – велика фантастична опера з філософським змістом і визначальною функцією масових сцен, елементами орієнтальної стилізації, створена на підставі вивчення історії, побуту, музичної традиції із залученням низки автентичних тем.

Потужну різноплановість у трактуванні поетичних текстів одного автора можемо спостерігати у вокальних та хорових композиціях митців Німеччини та Австрії. У Г. Малера – це пісенна симфонія з глибоким філософським змістом на межі сецесійної стилістики й *chinoiserie*, потужною роллю тембрової драматургії. У А. Веберна – це естетські вокальні мініатюрні цикли з ансамблевим складом, яким притаманні афористичність і глибина, в яких залучаються засоби атональності, додекафонії, лінеарність, поліфонізація і контрапунктування шарів фактури, декламаційно-інструментальний тип мелодики у вокальній партії. У Е. Тоха – це умовно орієнтальний симфонізований камерно-вокальний ансамбль з персоніфікованими тембрами і трактуванням голосу як одного з рівноправних учасників виконавського складу.

Переконливу спадкоємність національної традиції демонструють російські митці, насамперед у звертанні до фахових перекладів. М. Пейко тактує їх у неороматичному плані, практично не звертаючись до орієнтальної стилізації, проте враховує естетику й поетику вірша: лаконізм, філософська глибина, розкриття символічного ряду через програмність. Е. Денисов підпорядковує весь музичний текст сюїтного вокального циклу поетичній сутності тексту через контрапункт вокально-фортепіанного атонально-орієнтального ансамблю, де партія співака позначена пісенно-оповідними чи романсовими жанровими орієнтирами. У Г. Свірідова риси провідного жанру творчості – вокально-хорової поеми, екстраполюються на філософський вокально-ансамблевий цикл з вибудованою внутрішньою драматургією, яка розкриває загальнолюдські цінності. Масштабність форми й сповідальна камерність змісту притаманна творам М. Сідельнікова, який надає композиції для мішаного хору й ансамблю рис ораторії й сонати-елегії водночас. Він послуговується демократичною інтонаційністю у комплексі з сонористикою, лінеарністю, тембральною колористикою.

На підставі здійсненого аналізу можемо спостерігати еволюцію процесу відображення образу Китаю, сформовану:

- історичними, естетико-світоглядними, стильовими засадами – вони зумовлюють баланс умовності орієнталізму чи екзотизму і поетапний розвиток позицій митців європейських країн в бік опанування лаконізму, системи образів та символів, структурності й комбінаторики, і, зрештою вибудування цілісної світоглядної системи, властивої іншій цивілізації та елімінації транскультурних універсалій;
- національними музично-мистецькими традиціями, в руслі яких відбувається залучення актуальних жанрів та жанрових різновидів, виразових засобів, типів програмності, стилістики та полістильових комплексів;

- індивідуальними пріоритетами окремих митців, які обирають найбільш відповідне й властиве для самовираження жанрово-стильове середовище для розкриття образу Китаю, від находячи унікальні мистецькі рішення та формуючи тенденції для подальших генерацій.

Дослідження названої проблематики у творчості європейських митців має широке поле для перспектив подальших музикознавчих досліджень. Серед них варто виокремити аспекти музично-сценічної традиції Китаю в балетному та оперному жанрах, еволюцію тембральної драматургії, китайська образність в сфері камерно-інструментального та симфонічного мистецтва, проєкція засад філософії, живопису, каліграфії на музичну творчість, цитування та переосмислення китайського фольклору в музичному мистецтві композиторів Європи, відмінності традицій національних композиторських шкіл в інтерпретації теми Китаю, аспекти конвергенції культурних взаємовпливів, тощо.

Урахування всього окресленого комплексу чинників дає змогу в повній мірі виявити взаємозв'язок світоглядних позицій, принципів стильової інтерпретації, становлення форми, відбору драматургічної моделі та комплексу виразових засобів у трактуванні образів Китаю в доробку європейських композиторів різних генерацій та національних композиторських шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агапітова І. В. Цинський Китай кінця XVIII – першої третини XIX ст. у сприйнятті західних очевидців : дис. ... канд. істор. наук, спец. 07.00.02 – Всесвітня історія. / І. В. Агапітова – Одеса, 2006. – 166 с.
2. Адамчик В. В., Адамчик М. В., Бадан А. Н. и др. История Китая / В. В. Адамчик, М. В. Адамчик, А. Н. Бадан и др. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005. – 736 с.
3. Адорно Т. В. Антон фон Веберн // Избранное : Социология музыки / пер. с нем. А. В. Михайлова / Теодор В. Адорно. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – С.191-203.
4. Азаров Ю. А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья : центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918 – 1940). / Ю. А. Азаров. – М. : Совпадение, 2005. – 235 с.
5. Аракелова А. О. Стравинский и философские искания в России конца XIX-первой половины XX веков / А. О. Аракелова. // Науч. тр. Московской консерватории. – М., 1977. – Вып. 18 : И. Ф. Стравинский. – С. 5-16.
6. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
7. Баева А. Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере “Соловей” / А. Баева // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 176-196.
8. Барсова И. Симфонии Густава Малера : Монография / Инна Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 496 с.
9. Басса О. Відображення духовного світу сучасника у вокальній творчості Антіна Рудницького / О. Басса // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 22-23 грудня 2005 р. – К. : ДАКККиМ, 2005. – Ч. 2. – С. 18-23.

10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. / 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
11. Белінський В., Будна Н. Буковинський соловій : Орест Руснак / Валерій Белінський, Надія Будна. – Електронний ресурс. – [Режим доступу] : <http://starogit.do.am/publ/1-1-0-690>
12. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : два философских введения в XXI век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
13. Боганова Т. О музыке Н. Пейко / Боганова Т. // Советская музыка. – 1962. – № 2. – С. 12-13.
14. Брагинская Н. Игорь Стравинский. “Соловей” / Н. Брагинская. – Буклет № 13 сезона 1994/95 года. – СПб. : Мариинский театр, 1995. – 8 с.
15. Брагинская Н. Фантазия в манере chinoiserie / Н. Брагинская. // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 137–142.
16. Булычева А. В. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люли : автореф. дис. . канд. иск. / Булычева А. В. – СПб., 1999. – 24 с.
17. Валина Э. Г. К проблеме культурного диалога Запада и Востока / Э. Г. Валина // Гуманистические аспекты учебно-воспитательной работы. Сб. научных трудов. Российская Академия образования.– Москва, 1995. – С. 44-47.
18. Валина Э. Г. Экзотизм в художественной культуре Франции : к проблеме взаимодействия Запада и Востока / Э. Г. Валина. // Деп. в НИО Информкультура. – М. : РГБ, 1995. – С. 1-44.
19. Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці. – Дис. ... кандидат. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Ван Сі. – Львів, 2013. – 249 с.
20. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції / Сі Ван // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / редкол. : М. Станкевич, О. Голубець, Н. Урсу [та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 1. – С. 43-48.

21. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань : индивидуальный путь в музыке [Текст] : автореф. диссерт. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ван Сяо Тун. – М. : [Б.и.], 2007. – 25 с.
22. Ван Сяо Тун. Китайская тема в современной русской музыке : композитор Цзо Чжень-Гуань / Ван Сяо Тун. // Культурная жизнь юга России. – Краснодар, 2007.
23. **Василенко А. А. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена : мир поэтических образов и его музыкальная интерпретация : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. / Анастасия Андреевна Василенко. – М., 2012. – 20 с.**
24. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – М. : Восточная литература, 2001. – 487 с.
25. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. / А. Веберн. – М. : Музыка, 1975. – 143 с.
26. Вэнь Цунжу. Условия развития архитектуры Шанхая в колониальный период / Цунжу Вэнь // Архитектор. Город. Время. : Материалы XI Ежегодной международной научно-практической конференции (17-19 апреля 2010 г., Великий Новгород). – СПб., Великий Новгород, 2010. – С. 79-82.
27. Вишневецкий И. “Евразийское уклонение” в музыке 1920-1930-х годов : Статьи и материалы. История вопроса / **Игорь Вишневецкий**. – М. : НЛО, 2005. – С. 185–186.
28. Владимиров И. Слушая “Соловья” / И. Владимиров // Советская музыка. – 1963. – № 61. – С. 92.
29. Вольтер Ф. М. Философия истории; пер. с фр. под ред. В. Зайцева / Ф. М. Вольтер. – СПб. : тип. Н. Неклюдова, 1868. – 428 с.
30. Воскресенский А. Д. Россия и Китай : теория и история межгосударственных отношений / А. Д. Воскресенский. – М. : МОНФ, 1999. – 408 с.

31. Гайдай П. Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России / Полина Гайдай // Гуманитарный вектор. Серия : Педагогика, психология. – 2011. – Вып. № 1 (25). – С. 25-28.
32. Гегель Г. Сочинения в 14 томах. Том 8 - Философия истории / Перевод А. М. Водена / Георг Гегель. - Сочинения в 14 томах. Том 8. - Москва, Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство (Соцэкгиз), 1935.- 468 с.
33. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока : автореф. дисс. канд. иск., спец. : 17.00.02. – Музыкальное искусство / Элина Георгиевна Герштейн. – М., 1995. – 24 с.
34. Гете И. В. Стихотворения. Фауст : авторский сборник / Составитель : О. А. Дорофеев / Иоганн Вольфганг Гете. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – 800 с.
35. Говердовская Л. Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е года XX века : учебное пособие по курсу “История культуры стран и региона” / под. ред. Л. И. Александрова / Л. Ф. Говердовская. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://abc.vvsu.ru/Books/up_kult_zhiznj_ros_emigr_v_kitaje/page0001.asp
36. Говердовская Л. Современная китайская опера (история и перспективы развития) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – Музыкальное искусство / Чжан Личжэнь. – СПб, 2010. – 150 с.
37. Голдсмит О. Гражданин мира или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке / Пер. А. Г. Ингера / Оливер Голдсмит. – М. : Наука, 1974. – 383 с.
38. Григорьева Г. Вокальная лирика Н. Пейко и его цикл на стихи Н. Заболоцкого / Г. Григорьева // Музыка и современность : сб. ст. / [ред.-сост. Д. В. Фришман]. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 8. – С. 90-108.

39. Григорьева Г. В. Н. И. Пейко / Г. В. Григорьева. – М. : Музыка, 1965. – 42 с.
40. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. / Л. Данилевич. – М. : Музыка, 1969. – 455 с.
41. Демидов А. М. “Закат Европы” О. Шпенглера и современные теории политической культуры] / А. М. Демидов // Молодой ученый. – 2013. – № 8. – С. 317-321.
42. Денике Б. П., Згура В. В. Китайская архитектура и ее отражение в западной Европе. Предисловие с англ. / Б. П. Денике, В. В. Згура. – М. : РАНИОН, 1929. – 42 с.
43. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Дрожжина Марина Николаевна. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
44. Друскин М. Три очерка о Стравинском : Превратности судьбы. Встречи с Мейерхольдом. Русские истоки / М. Друскин // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. – Л. : Советский композитор, 1987. – С. 6-34.
45. Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552-1775 гг.) / Д. В. Дубровская. – М. : Крафт+, Институт Востоковедения РАН, 2001. – 256 с.
46. Энциклопедия символизма : Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. ; Пер. с фр. ; науч. ред. В. М. Толмачев. – М. : Республика, 1998. – 429 с.
47. Эсаулова Т. И. Узор символов китайской культуры в инструментально-хоровом цикле Н. Сидельникова “Сычуаньские элегии” на стихи Ду Фу / Т. Эсаулова // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания : материалы науч.-практ. конф. Пятого Пленума Челяб. отд-ния СК России / [науч. ред. Т. М. Синецкая]. – Челябинск, 2005. – С. 158-185.

48. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова : диссерт. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Эсаулова Татьяна Ивановна. – Москва, 2005. – 237 с.
49. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке : проблемы и решения : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Жарков Александр Николаевич. – К., 1994. – 180 с.
50. Жесткова О. В. Зарождение ориентализма во Французской опере XIX века / Жесткова О. В. // Музыкальное искусство в исламо-христианском контексте. Материалы всероссийской науч.-практ. конф. (Казань, 17-18 ноября 2009 г.). – Казань, 2010. – С. 162-176.
51. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 168 с.
52. Звуковая среда современности : Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. – М. : ГИИ, 2012. – 520 с.
53. Згура Г. Китайская архитектура и её отражение в Западной Европе / Г. Згура. – М. : Росс. Ассоциация научноисслед. инст. обществ. наук ; Инст. археол. и искусствознания, 1929. – 45 с.
54. И цзин (“Книга перемен”) / [пер. с кит. А. Лукьянова, Ю. Шуцкого]. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 301 с.
55. Ишимбаева Г. Г. Гете и Восток : актуальная современность и духовные искания немецкого классика / Ишимбаева Галина Григорьевна // Ватандаш. Уфа, 2005. № 7. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vatandash.ru/index.php?article=406>
56. Как всегда – об авангарде : Антология французского театрального авангарда / сост., вст. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. – М. : ТПФ “Союзтеатр”, издательство “Гитис”, 1992. – 288 с.
57. Калинина Н. С. Иноцивилизационные составляющие российского культурно-исторического самосознания : Китай – Европа – Россия. XVIII

- век : диссерт. ... канд. истор. наук, спец. : 24.00.01. – Теория и история культуры / Наталья Степановна Калинина. – Москва, 2004. – 138 с.
58. Кессель Л. М. Гете и “Западно-восточный Диван” / Л. М. Кессель. – М. : Наука, 1973. – 120 с.
59. [б.а.] Китайский композитор написал продолжение оперы Пуччини “Турандот” // РиаНовости. 10.02. – 2008. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ria.ru/culture/20080210/98851443.html>.
60. Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный. От “Пеллеаса” к “Воццеку” / Л. Кокорева // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 143-151.
61. Конен В. Дж. Пёрселл и опера / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1978. – 262 с.
62. Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество. – Т. 2. // Итог жизни : ред., автор предисловия А. Гугнин, пер. с нем. Н. Берновской, В. Болотникова, С. Гиджеу / Карл Отто Конради. – М. : Радуга, 1987. – 648 с.
63. Конфуций. Лунь Юй. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://philosophy.ru/library/asiatica/china/lun_yu/0.html
64. Корниенко Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX веков : дисс ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Елена Юрьевна Корниенко. – Саратов, 2011. – 173 с.
65. Коробков С. Мейерхольд в музыкальном театре / Сергей Коробков // Sovfarfor. – Электронный ресурс. – [Режим доступа] : <http://art.sovfarfor.com/teatr.-kino/meyerhold-v-muzykalnom-teatre>
66. Королева В. А. Первая Харбинская музыкальная школа / В. А. Королева // Россия и АТР. –1997. – № 4. – С. 27-33.
67. Костерина М. Г. Универсальная эстетика модерна : между Западом и Востоком / М. Г. Костерина // Достижения ученых Сибири – Всемирному философскому конгрессу : материалы межрегиональной

научно-практической конференции (Бийск, 3-7 июля 2008 г.). – Бийск : БГПУ им. В. М. Шукшина, 2008. – С. 120-124.

68. Костерина М. Г. Универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX-XX веков : автореф. дисс ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.04 Изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство и архитектура / Мария Геннадьевна Костерина. – Барнаул, 2012. – 23 с.
69. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлев. – М. : Сов. композитор, 1970. – 328 с.
70. Кульпин Э. С. Русь между Западом и Востоком / Э. С. Кульпин. – М. : Институт востоковедения РАН, 2001. – 232 с.
71. Культурное наследие народов Востока и современная идеологическая борьба. Сборник статей. – М. : Наука, 1987. – 267 с.
72. Культурология : История мировой культуры : Учеб. пособие / Г. С. Кнабе, И. В. Кондаков, Т. Ф. Кузнецова и др. ; Под ред. Т. Ф. Кузнецовой. – М. : Академия, 2003. – 607 с.
73. Куницын О. Виктор Усович / О. Куницын // Композиторы Бурятской АССР : очерки жизни и творчества. – Улан-Удэ, 1980. – С. 88-92.
74. Куницын О. И. Виктор Усович : очерк жизни и творчества / О. И. Куницын // Восточно-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2000. – 31 с.
75. Кутева Е. О связях ладовой структуры музыки балета Б. Бартока “Чудесный мандарин” с принципами ладообразования восточно-европейской народной музыки / Е. Кутева // Бела Барток : сб. ст. – М., 1977. – С. 146-170.
76. Левашова О. Пуччини и его современники. / О. Левашова. – М. : Сов. композитор, 1980. – 525 с.
77. Лекції з історії світової та вітчизняної культури. Навч. посібник. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. / за ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника. – Львів : Світ, 2005. – 347 с.

78. Леся Українка. Стародавня історія східних народів. / Леся Українка. – Луцьк : ВАТ, 2008. – 322 с.
79. Ли Ю. Жанр музикального портрета в творчестве Франсуа Куперена / Юньцзе Ли // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. – 2009. – № 1 (11). – С. 100-106.
80. Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачёв. – СПб. : БЛИЦ, 1996. – 158 с.
81. *Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття* / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011. – С. 67-73
82. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство СПб., 2000. – 704 с.
83. Лучицкая С. И. Образ Другого : мусульмане в хрониках крестовых походов. / С. И. Лучицкая. – СПб. : Алетейя, 2001. – 412 с. – (серия : Библиотека Средних веков).
84. Лю Симэй. Культура символизма и ее проявления в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Лю Симэй. – Одесса, 2006. – 168 с.
85. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві : (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – Теорія та історія культури / Мадешева Таїса Петрівна. – К., 1993. – 175 с.
86. Мазур М. М. Композитор Юлия Вейсберг : личность и творческое наследие : (По материалам архивов СПб.) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. – спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Мазур Марина Моисеевна. – СПб : Б.и., 2002. – 23 с.

87. Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // Восток Запад. Исследования. Переводы. Публикации. / В. Малявин. – М. : Наука, 1985б – Вып. 2. – С. 213-245.
88. Мартынов И. И. Бела Барток / Иван Иванович Мартынов. – М. : Советский композитор, 1968. – 288 с.
89. Масперо Г. Древняя история народов Востока : пер. с VI-го фр. изд., 2-е изд. / Г. Масперо. – М., 1903. – 714 с.
90. Медведева Е. Музыкально-художественная деятельность в г. Харбине / Е. Медведева // Друзьям от друзей (Союз окончивших харбинский ХСМЛ) – С. 42-44.
91. Мелихов Г. В. Белый Харбин : Середина 20-х. / Г. В. Мелихов. – М. : Русский путь, 2003. – 440 с.
92. Мелихов Г. В. Российская эмиграция в международных отношениях на Дальнем Востоке. 1925 – 1932. / Г. В. Мелихов. – М. : Русский путь, 2007. – 320 с.
93. Михайленко Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века : дис. ... канд. иск. / Лариса Алексеевна Михайленко. – Н. Новгород, 1997. – 163 с.
94. Михайлов А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
95. Мясников В. С. Империя Цин и Русское государство в XVII веке / В. С. Мясников ; [отв. ред. С. Л. Тихвинский] ; АН СССР, Ин-т Дал. Востока. – Москва : Наука, 1980. – 310 с.
96. Мясников В. С. Историко-культурные особенности экономического взаимодействия России с Китаем / В. С. Мясников // Россия во внешнеэкономических отношениях : уроки и современность = Mjasnikov V. S. Historical and cultural features of the economic cooperation between Russia and China / V. S. Mjasnikov // Russia in Foreign Economic Relations: Lessons and modernity. – М., 1993. – P. 114–118.

97. Мясников В. С. Сведения китайцев о России в XVII в. / В. С. Мясников // Вопросы истории. – 1985. – № 12. – С. 90-101.
98. Неглинская М. А. Шинуазри / М. А. Неглинская // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 6 (доп.). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2010. – С. 857-858.
99. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае : цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662-1795) : Монография / М. А. Неглинская. – М. : Спутник+, 2012. – 478 с.
100. Неизвестный Денисов : Из записных книжек (1980/81 1986, 1995) / Сост. Ценова В. – М. : Композитор, 1997. – 160 с.
101. Нестьев И. В. Бела Барток. / И. Нестьев. – М. : Музыка, 1969. – 800 с.
102. Нович Н. Красный цветок / Н. Нович // На рубеже Востока. – 1929. – № 3. – С. 3
103. Орлова Е. В. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века / Е. В. Орлова // Музыка в школе. – 2006. – № 6. – С. 43-55.
104. Перелешин В. Русский поэт в гостях у Китая. 1920 - 1952. Сборник стихотворений. / ред. и вступ. Ст. Ж. П. Хинрикс. / В. Перелешин. – Гаага : Leuxenhoff Publising, Russian Emigre Literature in the Twentieth Century. Studies and Texts, vol. 4, 1989. – 214 с
105. Переломов Л. С. Конфуций. “Лунь юй” : Исследование, перев. с кит., коммент., факсимильный текст с коммент. Чжу Си / Л. С. Переломов. – М. : Восточная лит. РАН, 1998. – 588 с.
106. Полякова О. Н. Усович Виктор Алексеевич : композитор // Союз композиторов Республики Бурятия : к 60-летию со дня основания (1940-2000) / сост. О. И. Куницына / О. Н. Полякова. – Улан-Удэ, 2000. – С. 94-101.
107. *Посівнич М. Діяльність ОУН на Далекому Сході (1934-1944).* / *Микола Посівнич* // Націоналістичний портал. – 2014. – 11 червня – [Електронний

документ]. – Режим доступа : <http://ukrnationalism.com/history/594-diiialnist-oun-na-dalekomu-skhodi-1934-1944/594-diiialnist-oun-na-dalekomu-skhodi-1934-1944.html>

108. Поэзия эпохи Тан (VII-X вв.) / Сост. : Лев Эйдлин. – М. : Художественная литература, 1987. – 479 с.
109. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк / С. А. Рыцарев – М. : Музыка, 1987. – 184 с.
110. Роднянская М. Л. Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла : дис... канд. исск. / М. Л. Роднянская – М., 1986. – 213 с.
111. Россияне в Азии. Литературно-исторический ежегодник. – Торонто : Торонтский университет. Центр по изучению России и Восточной Европы. – №. 1. – 1994. – 300 с.
112. Россияне в Азии. Литературно-исторический ежегодник. – Торонто : Торонтский университет. Центр по изучению России и Восточной Европы. – №. 7. – 2000. – 300 с.
113. Русская эмиграция : Литература. История. Кинолетопись. Материалы междунар. конф. (Таллин, 12 – 14 сент. 2002). – Таллин : Таллинский педуниверситет ; Гешарим : Мосты культуры, 2004. – 480 с.
114. Русский эмигрантский альманах “Россия”. – Шанхай. – 1926. – С. 220-222.
115. Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. Е. П. Таскиной. / 2-е изд., испр. и доп. – М. : МГУ ; Наука, 2005. – 352 с.
116. Савенко С. И. Заметки о творческом процессе И. Ф. Стравинского / С. И. Савенко // Науч. тр. Московской консерватории. – М., 1997. – Вып. 18 : И. Ф. Стравинский. – С. 17-26.
117. Садуова А. Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX-XX веков : диссерт. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 – “Музыкальное искусство” / Алия Талгатовна Садуова. – Уфа, 2002. – 247 с.
118. Сайд Эдвард Вади. Ориентализм. Западные концепции Востока Текст. /

- Сайд Эдвард Вади ; пер. с англ. – СПб. : Русский мир, 2006. – 637 с.
119. Селиверстова О. И. Музыкально-театральная эстетика молодого М. О. Штейнберга в зеркале времени (1906-1918 годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – “Музыкальное искусство” / Оксана Игоревна Селиверстова. – Ростов н/Д, 2004. – 22 с.
120. Серова А. С. Театральная концепция В. Э. Мейерхольда и китайская театральная теория / С. А. Серова // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М. : Наука, 1990. – С. 140-148.
121. Серова С. А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия) / С. А. Серова. – М. : Изд-во “ИВ РАН”, 1999. – 217 с.
122. Сидихменов В. Я. Китай : страницы прошлого изд., испр. и доп. / В. Я. Сидихменов. – Смоленск. : Русич, 2000. – 464 с.
123. Слободчиков В. А. О судьбе изгнанников печальной. Харбин. Шанхай. / В. А. Слободчиков. – М. : Центрполиграф, 2005. – 431 с. –
124. Собрание сочинений г. Вольтера, служащее продолжением прежде изданного перевода под названием Аллегорических философических и критических его же сочинений / Ф. М. А. де Вольтер ; Перев. с франц. и издано И[ваном] Р[ахманиновым]. – СПб. : Тип. Вильковского и Галченкова, 1785-1789. – Ч. 2. – 314 с.
125. Сохор А. Георгий Свиридов : изд. 2-е. / А. Сохор. – М. : Советский композитор, 1973. – 320 с.
126. Стравинский, И. Хроника. Поэтика. [Текст] / И. Стравинский. – М. : РоссПЭН, 2004. – 368 с.
127. Стравинский, И. Ф. Статьи и материалы Текст. / И. Ф. Стравинский. – М. : Сов. композитор, 1973. – 526 с.
128. Стравинский И. Письмо к А. Бенуа от 30 июля 1913 года / И. Стравинский. // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии : В 3-х т. – Т. II : 1913-1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. – Т. II. – М., 2000. –

С. 122.

129. Сун Яньин. Роль російських педагогів у становленні вокальної освіти в Китаї першої половини ХХ століття (на прикладі діяльності Володимира Шушліна) / Сун Яньин // Наукові записки тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – 2013. – № 2 – С. 73–77.
130. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. Чайковского “Пиковая Дама” и “Евгений Онегин” на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) / Чжаожунь Сунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – СПб., 2011. – № 131. – С. 316–321.
131. Сюй И. Адаптация элементов китайской культуры на сцене русского театра (из творческого опыта А. Н. Бенуа и А. Я. Таирова) / И. Сюй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена : Научный журнал. – № 3 (20). – СПб., 2006. – С. 66-71.
132. Сюй И Китайские мотивы в русском театральном искусстве : диссерт. ... канд. искусствоведения, спец. 17.00.09 : Теория и история искусства / И Сюй. – СПб., 2007. – 178 с.
133. Сюй С. Г. Х. Литературная жизнь русской эмиграции в Китае. (1920-1940-е годы). / С. Г. Х. Сюй. – М. : ИКАР, 2003. – 184 с.
134. Таскина Е. Неизвестный Харбин / Елена Таскина. – М. : Прометей, 1994. – 160 с.
135. Телкова Н. С. Хоровое творчество Антона Веберна : автореф. диссерт. ... канд. искусствоведения, спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Наталия Станиславовна Телкова. – М., 2010. – 197 с.
136. Титаренко М. Л. Китай : цивилизация и реформы / М. Л. Титаренко. – М. : Республика, 1999. – 240 с.
137. Титаренко М. Л. Россия и Восточная Азия : Вопросы международных и межцивилизационных отношений / М. Л. Титаренко. – М. : Фабула, 1994. – 318 с.

138. Тихонова Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века : Музыкально-театральные модели : дисс. канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Татьяна Васильевна Тихонова. – М., 2003. – 240 с.
139. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество : пер. с венг. Л. Шаргин ; ред. И. Мартынов. / Йозеф Уйфалуши, Мария Погань-Берталан. – Будапешт : Корвина, 1971. – 392 с.
140. Федоренко Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая / Пер. с кит. и коммент. А. А. Штукина / Н. Т. Федоренко // Шицзин. Книга песен и гимнов. – М. : Художественная литература, 1987 – С. 3-22.
141. Фицджералд Ч. П. История Китая [Текст] / Чарлз Патрик Фицджералд. – М. : Центрполиграф, 2008. – 458 с.
142. Фишман О. Л. К проблеме рецепции Западной Европой XVII–XVIII вв. некоторых элементов китайской культуры / О. Л. Фишман // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. – М. : Наука, 1985. – С. 318-326.
143. Фишман О. Л. Китай в Европе XVII-XVIII вв. (Из истории культурных взаимодействий). – Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока / О. Л. Фишман // Тезисы докладов II годичной научной сессии (ЛЮ ИНА, март 1966 г.). – Л., 1966. – С. 42-53.
144. Фишман О. Л. Китай в Европе : миф и реальность. XIII-XVIII вв. / О. Л. Фишман. – СПб. : Петербургское востоковедение, 2003. – 546 с.
145. Халид А. Российская история и спор об ориентализме // Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет. Антология сост. П. Верт, П. С. Кабытов, А. И. Миллер. / А. Халид. – М. : Новое издательство, 2005. – С. 319-320.
146. Хисамутдинов А. А. В новом Свете или история русской диаспоры на тихоокеанском побережье Северной Америки и Гавайских островах. / Амир Хисамутдинов. – Владивосток : ИДВГТУ, 2003. – 324 с.

147. Хисамутдинов А. Из истории музыкального образования : Россия – Китай [Текст] / Амир Хисамутдинов // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 151-155.
148. Хисамутдинов А. Под звездой ориенталистики. Российские толмачи и востоковеды на Дальнем Востоке. Монография. Часть 1. / Амир Хисамутдинов. – Владивосток : ИДВГТУ, 1999. – 180 с.
149. Холопов Ю. Антон фон Веберн / Ю. Холопов. – Электронный ресурс. – Точка доступа : [belcanto.ruhttp://www.belcanto.ru/webern.html](http://www.belcanto.ru/webern.html)
150. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
151. Холопова В. Н. София Губайдулина и восточный авангард : моменты корреляции / В. Н. Холопова // Музыка XX века. Московский форум : Материалы междунар. науч. конф. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории). – М., 1999. – Сб. 25. – С. 160-165.
152. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн : жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М. : Сов. композитор, 1984. – 320 с.
153. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / Валерия Стефановна Ценова. – М. : МГК, 2000. – 200 с.
154. Цзо Чжень-Гуань. “Я открыт всему” (Беседа с Беринским) / Цзо Чжень-Гуань. // Музыкальная академия. – 1994. – № 1, январь-март. – С. 35-38.
155. Цисельская Е. С. Формирование и трансформация образа Китая в Европе : дисс. ... канд. исторических наук : спец. 07.00.03. – Всеобщая история (соответствующего периода) / Елена Сергеевна Цисельская. – Москва, 2009. – 199 с.
156. Цуй Юн. Образы Китая и России в межкультурной коммуникации : дисс. канд. культурологи : спец. 24.00.01 – Теория и история культуры. / Цуй Юн. – Комсомольск-на-Амуре, 2011. – 127 с.
157. Чахвадзе Н. В. Восток и Запад в русском сознании сквозь призму отечественного искусства / Н. В. Чахвадзе // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: материалы докладов Междунар. науч.-

- практ. конф. (Екатеринбург, 16-19 ноября 2009 г.) / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского ; ред.-сост. М. В. Городилова и др. – Екатеринбург : [б. и.], 2010. – С.101-109.
158. Чахвадзе Н. В. Русско-восточный и западно-восточный художественные диалоги как системы. / Н. В. Чахвадзе // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). – 2012. – 2 (18). – С. 283-289.
159. **Чахвадзе Н. В.** Русский композитор и Восток : особенности взаимодействия : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Чахвадзе Натэлла Владимировна. – Магнитогорск, 2012. – **389 с.**
160. Чжан Юань. Проблемы “диалога культур” в области музыкального искусства (на примере творчества русских и белорусских композиторов) / Юань Чжан // *Культура : открытый формат.* – 2012 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сборник научных работ / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : б.и., 2012. – С. 226-231.
161. Чжен И. А. К вопросу изучения музыки Китая в России // *Трансграничье в изменяющемся мире : Сборник статей* / Ирина Абрамовна Чжен. – Чита–Хулунбуир : ЗабГПУ им. Н. Г. Чернышевского, 2005. – С. 115-118.
162. Чжен И. А. О взаимодействии художественных культур Востока и Запада (на примере становления композиторских школ европейского типа в странах *Дальнего Востока*) / И. А. Чжен. // *Гуманитарный вектор.* Серия : Педагогика. – 2010. – № 1. – С. 193-198.
163. Чжен И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий : автореф. дисс. ... канд. искусствосведения : спец. 24.00.01 – теория и история культуры (культурология) / Ирина Абрамовна Чжен. – Чита, 2006. – 21 с.
164. Шайдрова А. В. Постижение другой культуры европейским просвещением XVIII века : Россия и Китай : диссерт. ... культур., спец.

- 24.00.01 Теория и история культуры / Александра Викторовна Шайдрова. – Саранск, 2004. – 198 с.
165. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / изд. 3, испр. и доп. / Е. В. Шахматова. – М. : ЛКИ, 2013. – 176 с.
166. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада (Типы музыкального профессионализма) / Н. Г. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 153 с.
167. Шахназарова, Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада / Н. Шахназарова // Музыкальная трибуна Азии. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 49-56.
168. Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. / Ші Хун Чан – Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 195-204.
169. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер. – Минск : Попурри, 2009. – 704 с.
170. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед. / Дмитрий Иосифович Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 463 с.
171. Шумахер Э. Жизнь Брехта = Leben Brechts / Э. Шумахер. – М. : Радуга, 1988. – 352 с.
172. Юнусова В. Н. Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) / В. Н. Юнусова // История зарубежной музыки. ХХ век. – М. : Музыка, 2005. – С. 518-573.
173. Юнусова В. Н. К изучению феномена азиатского (восточного) музыкального авангарда / В. Н. Юнусова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР : Материалы научн. Конфер. (Владивосток, 22-23 апреля 2004 г., 28-29 апреля 2005). / В. Н. Юнусова. – Владивосток : ИТГЭУ, 2005. – С. 286-292.

174. Юнусова В. Н. Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке. Заметки по следам статьи В. Конен / В. Н. Юнусова // Голос человеческий. К 100-летию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909-1991). Воспоминания. Письма. Статьи. – М. : Московская консерватория, 2011. – С. 222-233.
175. Янковский М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. О. Янковский. – Л.- М. : Искусство, 1937. – 456 с.
176. Яроцинский З. Дебюсси, импрессионизм и символизм. / З. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.
177. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский : изд. 3-е, доп. / Б. М. Ярустовский. – Л. : Композитор, 1982. – 280 с.
178. Ясперс К. Истоки истории и ее цель / пер. с нем. с немецкого М. И. Левиной. – 2-е изд. / К. Ясперс. – М. : Республика, 1994. – (серия : Мыслители XX в.).
179. Ariga N. Manshū inin tōchiron : Teisei 3-han. / Ariga, Nagao. – Tōkyō : Waseda Daigaku Shuppanbu : Hatsubaimoto Hakubunkan, Meiji 38 [1905] = 有賀長雄 滿洲委任統治論 /訂正 3版. / 有賀長雄東京. – 早稻田大學出版部 : 發賣元博文館, 明治 38 [1905] . – 143 p.
180. Ashbrook W., Powers H. Puccini's Turandot : The End of the Great Tradition / First Edition edition / William Ashbrook & Harold Powers. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991. – 193 p.
181. Bakich O. Harbin Russian Imprints : Bibliography as, 1898-1961. Materials for a Definitive Bibliography. / Olga Bakich. – New York, Paris : Norman Ross Publishing Inc., 2002. – 584 p.
182. Bethge H. Die chinesische Flöte. – Nachdichtungen chinesischer Lyrik : Copied from Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit, ed. Hans Bethge, Leipzig: Max Hesses Verlag, 1907. Band 1 / Hans Bethge. – YinYang Media Verlag, 2007. – 150 s.

183. Bethge H. Pfirsichblüten aus China / Wiederauflage der ersten Ausgabe von 1907. Nachdichtungen chinesischer Lyrik Band 7. / Hans Bethge. – YinYang Media Verlag, 2005. – 136 s.
184. Brown B. A. Gluck and the French theatre in Vienna / Bruce Alan Brown. – New York : Oxford University Press, 1991. – 525 p.
185. Cahen G. Histoire des relations de la Russie avec la Chitie sous Pierre le Grand (1689-1730) / Gaston Cahen. – Paris : F. Alcan, 1912. – 274 p.
186. Cahen G. Some early Russo-Chinese relations / translated and edited by W. Sheldon Ridge / Gaston Cahen. – Shanghai : The National Review Office, 1914. – 128 p.
187. Capellen G. Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung / G. Capellen // Die Musik. – 6 Jg. – 1906. 07. – S. 216-227.
188. Carner M. The exotic element in Puccini / *M. Carner* // Of men and musik. – London, 1944. – P. 66-89.
189. *Carner M.* The Exotic Element in Puccini / *M. Carner* // The musical quarterly. – Vol. 22. – № 1. – 1936. – P. 45-67.
190. Chensheng D. Paintings of Beijing opera characters : 1st ed. / Dong Chensheng. – Beijing : Zhaohua, 1981. – 64 p.
191. Chinese Poetry in English Verse by Herbert Giles. – London : Bernard Quaritch; Shanghai: Kelly & Walsh, Ltd., 1898. – 84 p.
192. Cooke M. Oriental influences in the music of Benjamin Britten / Mervyn John Cooke. – London : Boydell Press; New edition edition, 2001. – 300 p.
193. Covach J. The Zwölf-tonspiel of Josef Matthias Hauer / John Covach. // Journal of Music Theory. – 1996. – 36, №. 1 (Spring). – P. 149-184.
194. Coxe W. The Russian Discoveries between Asia and America. / William Coxe. – Ann Arbor University, Ann Arbor [Mich.] University Microfilms, 1966. – 344 p. – (Series : March of America facsimile series, №. 40).

195. Dawson R. S. *The Chinese chameleon : an analysis of European conceptions of Chinese civilization / 1st Edition edition / Raymond Stanley Dawson.* – London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. – 235 p.
196. Downes S. *Eros in the Metropolis : Bartok's The Miraculous Mandarin.* / S. Downes // *II Journal of the Royal Music Assotiation.* – 2000. – CXXXV/1. – P. 41-61.
197. *Exotismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik, 3 Sachteil.* – Stuttgart : J.-B.-Metzler-Verlags ; Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1996. – S. 226-243.
198. Faucher A.-M. *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression? / Anne-Marie Faucher.* – Paris : L'Harmattan, 2010. – 313 p.
199. Faure M., Vivès V. *Histoire et poétique de la mélodie française / M. Faure, V. Vivès.* – Paris : CNRS Editions, 2000. – 396 p.
200. Foust C. M. *Muscovite and Mandarin. 1727-1805 / Clifford M. Foust.* – Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press, 1969. – 446 p.
201. Frigyesi J. *Bela Bartok and Turn-of-the-Century Budapest.* / J. Frigyesi. – Berkeley, Los Angeles and London, 1998. – 356 p.
202. Gauthier A. *Puccini.* / André Gauthier. – Paris : Editions du Seuil, 1961. – 192 p.
203. Giles H. *Chinese Poetry in English Verse by Herbert Giles / Herbert Giles.* – London : Bernard Quaritch; Shanghai: Kelly & Walsh, Ltd., 1898. – 69 p.
204. Giles H. A. *Chinese poetry in English verse : 2 p.1.* / Herbert Allen Giles. – London : B. Quaritch ; [etc., etc.] 1898. – 212 p.
205. Gutzlaff K. F. A. *Journal of Three Voyages Along the Coast of China, in 1831, 1832 and 1833 : With Notices of Siam, Corea, and the Loo-Choo Islands (Paperback) / (Foreword and Introduction by William Ellis) / Karl Friedrich August Gutzlaff.* – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 562 p.

206. Herder J. G. von *Outlines of a Philosophy of the History of Man* : in two vols. / Tr. from the German of John Godfrey Herder by T. Churchill / Johann Gottfried Von Herder. – London : J. Johnson, 1803. – Tom 1. – 518 p.
207. Howard P. *Music in London : Opera – Le cinesi* (September 1984). / Howard Patricia / P. Howard // *The Musical Times*. – № 125 (1699). – P. 515-517.
208. Ingraham M. I. ; Joseph K. So. ; Moodley R. *Opera in a multicultural world : coloniality, culture, performance* / Mary I Ingraham ; Joseph K. So ; Roy Moodley. – New York : Routledge, 2016. – 264 p.
209. Kofmacher P. *Exotismus in Giacomo Puccinis Turandot* / P. Kofmacher. – Koln : Verlag Dohr, 1993. – 243 s.
210. Krause E. *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*. / E. Krause. – Leipzig Puccini. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1985. – 370 s.
211. Lach D. F. Kley E. J. V. *China in the Eyes of Europe* / Donald F. Lach, Edwin J. Van Kley. – Chicago ; London : University of Chicago press. lamley, h.J., 1977. – V. III, B. 4. – 2096 p.
212. Lachmann R. *Musik des Orients* / R. Lachmann. – Breslau : F. Hirt, 1929. – 136 p.
213. Lendvai E. *Béla Bartók. An analysis of his music* / Ernő *Lendvai*. – London : Kahn & Averill, 1971. – 115 p.
214. Lendvai E. *Der wunderbare Mandarin (Werkstattgeheimnisse der Pantomime Bela Bartoks)* / Ernő *Lendvai*. // *Studia musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae*. – T. I. – Budapest, 1961. – S. 363-432.
215. Loppert M. *Gluck's Chinese Ladies : An Introduction* (June 1984) / Max Loppert. // *The Musical Times*. – № 125 (1696). – P. 321- 325.
216. Monelle R. *Review of "Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)"* by Jacques Joly (January 1980) / Raymond Monelle // *Music & Letters*. – № 61 (1). – P. 113-114.
217. Maugham W. *Somerset On A Chinese Screen* / W. Somerset Maugham. – London : William Heinemann, 1922. – 160 p.

218. Ménard L. L'histoire des anciens peuples de L'Orient / Louis Ménard. – Paris : C. Delagrave, 1882. – 679 s.
219. Messina K. Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle / Kitti Messina // Revue de Musicologie. – 2008. – T. 94. – No 1. – P. 59–90.
220. Moustafine M. Secrets and Spies. The Harbin Files / Mara Moustafine. – Sydney : Random House Australia PTY Ltd., 2002. – 468 p.
221. Mungello D. E. The Catholic Invasion of China: Remaking Chinese Christianity / D. E. Mungello. – Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, 2012. – 176 p.
222. Mungello D. E. The Great Encounter of China and the West, 1500–1800. / D. E. Mungello. – Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, 2012. – 190 p.
223. Neal Z. The Classical Era : From the 1740s to the End of the 18th Century, ed. Neal Zaslaw. – Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989). – 416 p.
224. Ranke L. Weltgeschichte : im 9 vols. / Leopold Ranke. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1881. – V. 1 1. Theil: Die älteste historische Völkergruppe und die Griechen. – 704 s. <https://archive.org/details/weltgeschicht01rank>
225. Sachs K. Die Musik der alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Hrsg. von Jürgen Elshner unter Mitarb. vo Jerd Schonfelder Текст. / Sachs Kurt. – Berlin : Akad.-Verl., 1968. – 324 s.
226. Sellitto G., Anseume L. Le chinois poli en France: parodie du chinois de retour ; intermède italien, en un acte Duchesne / Giuseppe Sellitto, Louis Anseume. – Paris : Vve Duchesne, 1754. – 48 p.
227. Šedivý D. Serial Composition and Tonality. An Introduction to the Music of Hauer and Steinbauer / ed. by Günther Friesinger, Helmut Neumann and Dominik Šedivý / Dominik Šedivý. – Vienna : Edition mono, 2011. – 172 s.
228. Sin-Yan Shen. Chinese Music in the 20th Century / Sin-Yan Shen. – Chinese Music of Society, 2001. – 226 p.
229. The Exotic in Western Music. – Boston : Northeastern Universaty Press, 1998. – 370 p.

230. Ward A. Pagodas in Play : China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage / Adrienne Ward. – Lewisburg [Pa] : Bucknell University Press, 2010. – 232 p.
231. Zeitlin J. T.; Li Y. ; Hay J. ; Smart D. and A.; Museum of Art. Performing images : opera in Chinese visual culture / Judith T. Zeitlin; Yuhang Li ; Jonathan Hay ; David and Alfred Smart.. – Chicago : Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2014. – 232 p.
232. 蔡英莲. 編著蔡英莲 = C. Yinglian 学京剧. 张派青衣 = Practical covrse [i.e. course] in Beijing opera / Xue Jing ju. Zhang pai qing yi = Practical covrse [i.e. course] in Beijing opera / 蔡英莲. 編著蔡英莲. = Yinglian Cai. – 湖南文艺出版社, Changsha Shi : Hunan wen yi chu ban she, 2008. – 190 p.
233. 古典诗词导读/ 信国君主编/古典. – 南济 : 山 人民出版社东, 2001. – 427页.
234. 唐人 句-千首绝/ 刘 萱忆, 管士光注评. –沈阳 : 宁教育出版社辽, 1997. – 1097页.
235. 周振甫. 诗经译注周/振甫 / 周振甫. –北京, 2002. –页1-5.
236. 朱襄. 詩集傳序 / 朱襄. – 北京, 1958. – 页2-18.

НОТОГРАФІЯ

237. Путешествие в Китай : Комич. опера в 3 д. / Музыка Базена ; пер. Н. Куликова. – М. : Лит. Моск. театр. б-ки С.Ф. Рассохина, ценз. 1894. – 310 с.
238. Вейсберг Ю. Л. Алая роза : Для голоса с ф.-п. : des.1-g.2 : Op. 7 / Муз. Юліи Вейсбергъ ; Слова Ли-Тай-По [Ноты]. – М. : Юргенсонъ, б.г. – 5 с.
239. Вейсберг Ю. Л. Китайская песня : Для голоса с ф.-п.; h-fis.2: Op. 7 [Ноты] / Муз. Юліи Вейсбергъ ; Слова изъ “Ши-Кингъ” [Ноты]. – М. : Юргенсонъ, б.г. –5 с.
240. Вейсберг Ю. Л. Лестница при лунномъ свете : Для голоса с ф.-п.: Op. 7 :

- des.1-as.2 / [Ноты] Муз. Юлии Вейсбергъ; Слова Ли-Тай-По. – М. : Юргенсонъ, б.г. – 4 с.
241. **Вейсберг Ю. Л.** Опьяненная любовью : Для голоса с ф.-п. : е.1-gis.2 : Ор. 7 [Ноты] / Муз. Юлии Вейсбергъ ; Слова Ли-Тай-По. – М. : Юргенсонъ, б.г. – 4 с.
242. Дебюсси К. Китайский рондель. Перевод И. Емельяновой [Ноты] / К. Дебюсси // К. Дебюсси Романсы для голоса в сопровождении фортепиано. – М. : Музыка, 1986. – 50 с.
243. Денисов Э. Ноктюрны. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано на стихи Бо Цзюй-и (в 8 частях) / Э. Денисов. // Нотн. прилож. к журналу «Советская музыка». 1954. – № 3. – С. 48-57.
244. Денисов Э. Вокальные произведения / Тетр.1 / Денисов Э. – М. : Сов. композитор, 1980. – 68 с.
245. **Денисов Э. В.** Вокальные произведения : для баритона и ф.-п. / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1980. – 68 с.
246. Пейко Н. Шесть романсов : на стихи Бо Цзюй-И : “Четверостишья” : для среднего голоса с фп. / пер. Л. Эйдлина / Н. Пейко. – М. : Сов. композитор, 1956. – 23 с.
247. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов : для голоса в сопровожд. фп. / Ред. В. Григоренко, Пер. Б. Васильев, Ю. Щуцкий и др., Худ. Л. Рабенау, Лирик Б. Цзюйи, В. Вэй и др., Комп. Н. Пейко, Ц. Чженьгуань и др. – М. : Сов. композитор, 1991. – 80 с.
248. Свиридов Г. Песни странника : (Соч. 2): Для баритона и фп. / Сл. Ван Вея (№ 1-4), Бо Цзюй-И (№ 5) и Хэ Чжи-чжана (№ 6) ; Пер. с китайс. Ю. Шуцкого. – Рукопись (автогр.). Клавир. – Лич. арх. Г. В. Свиридова (хранится в архиве Александра Белоненко).
249. Шенберг А. Луна и люди = Mond und Menschen : “Покуда мы живем на этом свете... = So lang wir auf der Erde sind...” : соч. 27, № 3 : на нем. яз. с пер. В. Ерохина : смешанный хор / нем. текст Г. Бетге // Хрестоматия по дирижированию : высшие музыкальные учебные заведения / [сост.] Б. И.

- Куликов. – М. : Музыка. – Вып. 8 : Сложные несимметричные и переменные размеры в сочинениях композиторов XX века : для хора без сопровождения. – 2012. – 75 с.
250. Штраус, Р. Избранные песни : Для голоса в сопр. фп. / Р. Штраус ; Р. Штраус. – М. : Музыка, 1979. – С. 19-20.
251. Bazin F. E. J. Le voyage en Chine : Opera comique en 3 actes / *François Emmanuel Joseph Bazin*. – Paris : Henry Lemoine, n.d. 1866. – 311 p.
252. Britten B. Songs from the Chinese for soprano or tenor and guitar, Op. 58 translations by Arthur Waley / Benjamin Britten. – London, New York : Boosey & Hawkes, 1959. – 15 p.
253. Carpenter J. A. Water-colors : four Chinese tone poems Songs (Medium voice) with piano. Words by Chinese poets, translated by Herbert A. Giles. / John Alden Carpenter. – New York : G. Schirmer, 1916. – 23 p.
254. Czerny C. Fantaisie brillante sur des airs chinois Op.724 / Carl Czerny. – Bonn : N. Simrock, 1839. – 17 с.
255. Gluck. Ch. W. Le Cinesi. / Ch. W. Gluck. // Gluck. Ch.W. Sämtliche Werke. – Abt. 3. – Bd. 1. – Kassel und Basel, 1958. – 135 s.
256. Gluck. Ch. W. Buffo-Arie aus der Oper : Die Chinesinnen. Ad un riso, Solch ein Lächeln; Ferma, crudele, Grausamer Sieger. Klavier-Auszug / Ch. W. Gluck. // Gluck. Ch. W. Buffo-Arie aus der Oper: Die Chinesinnen. Ad un riso, Solch ein Lächeln. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, [ca. 1860-67].
257. Graener P. Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme Op.53 / Paul Graener. – Leipzig : Wilhelm Hansen, 1916. –161 s.
258. Strawinsky I. Le Rossignol [Texte imprimé] : conte lyrique en 3 actes, 1914 / Igor Stravinsky ; livret du compositeur et de Stepan Mitousov d'après Le Rossignol de Hans Christian Andersen ; Autres fables. – Lyon : Opéra national de Lyon, 2010. – Vol 1. – 197 p.
259. Strawinsky I. Le rossignol = The nightingale = Die Nachtigall : conte lyrique en trois actes / de I. Stravinsky et S. Mitousoff d'après Andersen ; traduction français de M. D. Calvocoressi ; English transl. by Robert Craft ; deutsche

- Übertrag. von A. Elukhen und B. Feiwei ; réduction pour piano par l'auteur / I. Strawinsky. – London : Édition Russe de Musique, 1961. – 197 p.
260. Rangström T. Afskedet=Der Abschied : Röst och piano / tr. Till Uno Sundelin. / Ture Rangström. – Leipzig : Wilhelm Hansen, 1916. – 4 s.
261. Röntgen J. Chinesische Lieder, op. 66 : für Mezzo-soprano und Klavier / Librettist Hans Bethge / Julius Röntgen. – Leipzig : Wilhelm Hansen, [6.p.]. – 6 s.
262. Roussel A. 2 poèmes chinois sur des poèmes de PH Roché pour chant et piano op. 12 : N° 1 À un jeune gentilhomme / Albert Roussel. – Paris : Alexis Rouart & Cie, [nd]. – 6 p.
263. Roussel A. 2 poèmes chinois sur des poèmes de PH Roché pour chant et piano op. 12 : N° 2 Amoureux séparés / Albert Roussel. – Paris : Rouart, Lerolle & Cie, [nd]. – 7 p.
264. Roussel A. Réponse d'une épouse sage... pour chant et piano / Albert Roussel. – Paris : A. Durand & Fils, 1927. – 4 p.
265. Roussel A. *Deux poèmes chinois* pour chant et piano op. 47. / Albert Roussel. – Paris : Durand & Cie, 1934. – 4 p.
266. Webern A. 4 Lieder, Op.12 für Gesang und Klavier / Anton Webern. – Vienna : Universal Edition, 1925. – 8 s.
267. Webern A. 4 Lieder für Sopran und Kammerorchester, Op.13 / Anton Webern. – Vienna : Universal Edition, 1926. – 23 s.
268. Webern A. 2 Lieder, Op.19 für gemischten Chor, Klarinette, Celesta, Gitarre, Geige / Anton Webern. – Vienna : Universal Edition, 1928. – 17 s.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.

**Лібрето, оригінальні тексти камерно-вокальних й хорових творів
та їх поетичні й підрядкові переклади**

A.1.

Г. Персел, опера-маска “Королева фей” (Semi-opera “The Fairy-Queen”, 1692), на лібрето Елкени Сеттла), зміст п’ятої дії.

Після згоди Тезея на шлюб Гермії з Лізандром і Єлени з Деметрієм, його скептична реакція на їхні розповіді про дивні пригодах цієї ночі служить відмінним приводом для початку самої екстравагантної з усіх п’яти картин. Щоб довести Тезею, що відбуваються події набагато більш дивні, ніж може допустити його натура, схильна до сумнівів, Оберон в повному обсязі демонструє свої магичні можливості: Юнону в колісниці, запряженій павичами, райський китайський сад (справжній Едем) і, нарешті, самого Гіменея зі своїм факелом. Спектакль завершується грандіозним балетом і радісним хором.

Текст персонажів, пов’язаних з образами Китаю:

46. Song A CHINESE MAN

Thus the gloomy World
темряві

At first began to shine,

And from the Power Divine

A glory round about it hurl’d;

Which made it bright,

And gave it Birth in light.

Ось так світ, який перебуває в

Вперше засяяв;

І породжена божественною силою

Слава навколо нього помчала,

Змусивши світ виблискувати,

І цим світлом дала йому початок.

Then were all Minds as pure,
 As those Ethereal Streams;
 In Innocence secure,
 Nor Subject to Extreams.
 There was no Room then for empty Fame,
 No cause for Pride, Ambition
 wanted aim.

47. Solo and Chorus
 CHINESE WOMAN

Thus Happy and Free,
 Thus treated are we
 With Nature's chiefest
 Delights.
 We never cloy,
 But renew our Joy,
 And one Bliss another Invites.

48. Song CHINESE MAN

Yes, Xansi, in your Looks I find
 The Charms by which my
 Heart's betray'd;

Then let not your Disdain
 unbind
 The Prisoner that your Eyes
 have made.

She that in Love makes least
 Defence,
 Wounds ever with the surest
 Dart;
 Beauty may captivate the
 Sence,
 But Kindness only gains the
 Heart.

Тоді все душі були чисті,
 Як ці ефірні потоки,
 Тверді в невинності
 І не схильні до крайнощів.
 Не було місця для марнославства,
 Ні причин для пихи, ні цілей,
 бажаних для честолюбства.

КИТАЯНКА

Такі щасливі і вільні,
 ми користуємося
 Найголовнішими насолодами
 природи.
 Чи не пересичуючись ніколи,
 Ми нашу радість продовжуємо,
 І одне блаженство змінює інше.

Пісня китайця

Ах, Ксанзі, своєю
 піднесеною чарівністю
 Ти серце мені зачарувала;

Не дозволяй же своєму презирству
 звільнити
 Полоненого твоїми
 очима.

Та, що всіх менше захищається
 в любові,
 Ранить завжди найвлучнішою
 стрілою;
 Краса може захопити
 почуття,
 Але лише доброта завойовує
 серце.

Six Monkeys come from between the Trees, and Dance. *Шість мавп виходять з-за дерев і танцюють.*

60. Chinese Chaconne: Китайська чакона:
Dance for Chinese Man and Woman танець китайця і китаянки

A.2.

Зміст опери “Китаянки” (“Le Cinesi”/ “Die Chinesinnen”, початкова назва – ‘L’eroe cinese” Відень, 1754) К. В. Глюка на лібрето П’єтро Метатазіо

Персонажі:

Лізинга, юна знатна китаянка, сестра Сіланго;
Танджа і Сівена, її подруги;
Сіланго, юний китаєць, коханий Сівени.

Місце дії: Будинок Лізинги в одному китайському місті.

Під час чайної церемонії Лізинга з подругами не в силах подолати нудьгу. Зухвалий прихід Сіланго, який нещодавно повернувся з Європи, викликає переполох: строгі китайські звичаї не дозволяють вільного спілкування з чоловіками. Дівчата хочуть позбутися Сіланго, однак він пропонує розважитися театральною грою, модною в Європі, але невідомою в Китаї. Кожна повинна зіграти сцену в своєму стилі. На долю Лізинги випадає трагедія. Її Андромаха поставлена жорстоким Пірром перед вибором: принести в жертву сина чи бути вірною Гектору. Ідеал Сівени – пастораль. Вона галантно представляє з Сіланго страждання пастуха Тирсиса, який не отримує бажаної нагороди від холодної німфи Лікоріс. Гра занадто нагадує життя, і ревнуючи до невинної німфи Танджа хоче дошкулити Сівені, зображаючи в комедії чепуруху перед дзеркалом, яка висміює молодого паризького денді. Оскільки жоден жанр не набуває переваги, Сіланго пропонує всім об’єднатися в танці з веселими піснями (квартет, стилізований під міфологічну сцену суда Паріса).

A.3.

**Mélodie Клода Дебюссі “Rondel chinois” / “Rondel on a Chinese scene”
 (“Китайський рондель” / “Рондель на китайську сцену”), оригінал та
підрядковий переклад українською мовою:**

Rondel on a Chinese scene.

Sur le lac bordé d'azalée
De nénuphar et de bambou
Passe une jonque d'acajou
A la pointe effilée.

Une Chinoise dort voilée
D'un flot de crèpe jusqu'au cou.
Sur le lac bordé d'azalée,
De nénuphar et de bambou.

Sous sa véranda dentelée
Un mandarin se tient debout
Fixant de ses yeux de hibou
La dame qui passe isolée

Рондель на китайську сцену

На озері, обрамленому кущами азалій,
Водяними ліліями і бамбуком
Пропливає джонка
з червоного дерева.

На її гостроверхому помості
Спить китаянка, загорнувшись
З голови до п'ят,
На озері, обрамленому кущами азалій,
Водяними ліліями і бамбуком

Під його зубчастим ганком
Витягнувшись стоїть вельможа,
Фіксуючи совиними поглядом
Даму яка пропливає самотньо
На озері, обрамленому кущами азалій.

A.4.

Антон Веберн “2 Lieder” (“Дві пісні”) оп. 19 для мішаного хору і п’яти інструментів, оригінал та підрядковий переклад українською мовою:

№1 – “Weiß wie Lilien, reine Kerzen” (“Білі як лілії, чисті свічки”) (1925-1926),

Weiß wie Lilien, reine Kerzen,
Sternen gleich, bescheidner Beugung,
Leuchtet aus dem Mittelherzen
Rot gesäumt die Glut der Neigung.

So frühzeitige Narzissen
Blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten.

Білі, як лілії, чисті свічки,
Зірки, наче скромний згин,
Світять з середини серця
Обрамленого червоним жаром любові.

Так ранні нарциси
Квітнуть рядами в саду.
Охоче хотіли би знати
Кого вони так чекають.

№2 – “Ziehn die Schafe von der Wiese” (“Йдіть овечки з лугу”) (1926)

Ziehn die Schafe von der Wiese,
Liegt sie da, ein reines Grün,
Aber bald zum Paradiese
Wird sie bunt geblümt erblühn.

Hoffnung breitet lichte Schleier
Nebelhaft vor unsern Blick:
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,
Wolkenteilung bring uns Glück.

Йдїть овечки, з лугу,
 Де зелена чиста трава,
 Але незабаром у Раю
 Вона барвисто розквітне.

Надїя поширюється яскравим серпанком
 Як туман перед нашими очима:
 Виконання бажань, свято сонця,
 Подїл хмар приносить нам щастя

A.5.

**Оперета Франца Легара “Das Land des Lächelns” (“Країна усмішок”) № 6
 арїя Су-Хонга на текст Лі Бо “Von Apfelblüten einen Kranz ” (“Вїнок з
 яблунового цвіту”), оригінал та підрядковий переклад українською
 мовою:**

Von Apfelblüten einen Kranz, ah,
 Leg ich der Lieblichen vor's Fenster
 In einer Mondnacht im April... Ah!
 Ein Lied werd' ich von heißer Sehnsucht singen,
 Und meine Laute soll wie Silber klingen
 In einer Mondnacht im April... Ah!
 Du bist das traumsüße Leben,
 Du allein sollst meine Göttin sein.
 Darf ich mein Aug' zu dir heben,
 Dir gesteh'n, daß ich nach dir mich seh'n?
 Ganz erfüllt bin ich von deinem Zauberbild.
 Wärst du mein, kein Glück der Welt könnt' größer sein.

Heiß begeh'r ich dich, du meine Welt!
 Demutsvoll neig' ich mich, wohin dein Schatten fällt.

Wie Apfelblüten leuchtet dein Mund,
 Und deine gold'nen Haare glänzen
 Wie eine Mondnacht im April... Ah!
 Der Hauch von deinen rosenroten Wangen
 Hat mich voll Sehnsucht wie ein Rausch umfängen.
 In einer Mondnacht schenkst du mir,

In dieser Mondnacht schenkst du mir
dein Herz!

Вінок з яблуневого цвіту, ах
Кладу я коханій перед вікном
У місячну ніч у квітні ... Ах!
Пісню я печально заспіваю,
І моя лютня мусить звучати як срібло
У місячну ніч у квітні ... Ах!
Ти мрія солодкого життя,
Ти єдина будеш моя богиня.
Чи можу я підняти мої очі до тебе,
Визнаю, що мій зір лине лише до тебе
Я наповнений твоєю чарівністю.
Була би ти моєю, не було б більшого щастя на світі.
Гаряче бажаю я тебе, ти мій світ!
Смирено вклоняюсь у бік куди падає твоя тінь.
Як яблуневий цвіт світяться твої уста,
І виблискує твоє волосся
У місячна ніч у квітні ... Ах!
Дотик твоїх рум'яних щік,
Повний печалі, мене огорнув.
У місячну ніч ти даруєш мені,
У цю місячну ніч ти даруєш мені
твоє серце.

A.6.

Вокальний цикл Антона Веберна “Vier Lieder für Singstimme und Klavier” (“Чотири пісні для голосу з фортепіано”) op. 12, оригінал та підрядковий переклад українською мовою:

A.6.1. № 1 “Der Tag ist vergangen” / “День минув” (1915)

Der Tag ist vergangen,
Die Nacht kommt herzu;
Gib auch den Verstorbenen
Die ewige Ruh

An einem Abend, da die Blumen dufteten
 Und alle Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir
 Das Lied einer entfernten Flöte zu. Da schnitt
 Ich einen Weidenzweig vom Strauche, und
 Mein Lied flog, Antwort gebend, durch die blühende Nacht.
 Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft,
 Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache

День минув,
 Наближається ніч;
 Дайте ж померлим
 Вічний спокій

Одного вечора, коли пахли квітки
 І все листя на деревах, вітер доніс мені
 Пісню далекої флейти. Тоді зрізаю
 Я вербову гілку з куща, і
 Моя пісня полетіла, відповідь крізь квітучу ніч.
 З тієї ночі чути, коли земля спить,
 Звуки птахів є словами її мови.

A.6.2. “Die geheimnisvolle Flöte” (“An einem Abend”) / “Таємнича флейта” (1917), оригінал та підрядковий переклад українською мовою:

An einem Abend, da die Blumen dufteten
 Und alle Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir
 Das Lied einer entfernten Flöte zu. Da schnitt
 Ich einen Weidenzweig vom Strauche, und
 Mein Lied flog, Antwort gebend, durch die blühende Nacht.
 Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft,
 Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache

Одного вечора, коли пахли квітки
 І все листя на деревах, вітер доніс мені
 Пісню далекої флейти. Тоді зрізаю
 Я вербову гілку з куща, і
 Моя пісня полетіла, відповідь крізь квітучу ніч.
 З тієї ночі чути, коли земля спить,
 Звуки птахів є словами її мови

A.7.

“Чотири пісні для голосу і оркестру” (“Vier Lieder für Sopran und Kammerorchester”) op. 13 (1914-1918), оригінал та вільний поетичний переклад українською мовою М. Рудницького

A.7.1. № 2 “Die Einsame” (“Самотня”) / “An dunkelblauem Himmel” (“На блакитному небі”) на текст Ван Сен-ю (Wang-Seng-Yu) з “Китайської флейти” Ганса Бетге (1914).

An dunkelblauem
Himmel steht der Mond.
Ich habe meine Lampe ausgelöscht,
schwer von Gedanken ist mein einsam Herz.
Ich weine, weine;
meine armen Tränen rinnen so heiß und bitter von den
Wangen,
weil du so fern bist meiner großen Sehnsucht,
weil du es nie begreifen wirst,
wie weh mir ist, wenn ich nicht bei dir bin

переклад німецької поезії Г. Бетге на українську мову –
М. Рудницького

Став місяць серед темно-синіх хмар
Загасила лампу на столі
Від дум самотніх на душі тягар
Я плачу, плачу і довгі теплі смуги
Від сліз гірких я чую на обличчі,
Бо ти далеко від моєї туги,
Бо і ніяк тобі, мій милий, не збагти
Яка туга, що я не там де ти...

A.7.2. № 3. “In der Fremde” (“На чужині”) / “In Fremdem Lande” (“В чужому краю”) взято вірш “Ностальгія” на текст Лі Тай-бо (Li-Tai-Po) з “Китайської флейти” Ганса Бетге.

In fremdem Lande lag ich.
Weißen Glanz malte der Mond
vor meine Lagerstätte.

Ich hob das Haupt, ich meinte erst,
es sei der Reif der Frühe,
was ich schimmern sah,

dann aber wußte ich:
 der Mond, der Mond,
 und neigte das Gesicht zur Erde hin.
 Und meine Heimat winkte mir von fern

переклад німецької поезії Г. Бетге на українську мову – М.
 Рудницького

Сяє, світлішає місяць.
 Здався він схожим
 На іній, що впавши із висі.
 Задивувавши на місяць,
 Обличчям до неба звернусь,
 А в пам'яті спливає як світло
 Край мій, – обличчям донизу схилюсь.

A.8.

Ернст Тох цикл **“Die Chinesische Flöte”** (“Китайська флейта”) **op. 29, 1922, rev. 1949**, англомовний оригінал та підстрочний переклад українською мовою

A.8.1 № 2 на текст Лі Бо у перекладі Г. Бетге **“Die geheimnisvolle Flöte”** (“Таємнича флейта”).

One evening, when flowers were wafting their scents
Одного вечора, коли квіти розвіювали свій запах
 and all the leaves were on the trees, the wind brought to me
І все листя було на деревах, вітер приніс мені
 the song of a far-off flute. Immediately I cut
Пісню далекої флейти. Негайно ж я відітнув
 a branch from the willow, and
Гілку з верби і
 my song flew to give answer through the blossoming night.
моя пісня летіла, щоб відповідь через квітучу ніч.

Ever since that evening, when the earth is sleeping,
Завжди з того вечора, коли земля спить,
 the birds hear conversations in their language
Птахи чують розмови своєю мовою.

A.8.2. № 4 “Die Ratte” Sao-Han (“Щур”, “Rat, Poisoning My Brain?”) на текст Хао Сана (Sao-Han)

Rat in my brain! You terrible creature!
Щур у моєму мозку! Ти жахливе створіння!
 Do not gnaw away my young brain, cruel animal,
Не відкусуй мій молодий мозок, ти жорстока тварино,
 do not destroy me completely!
Не знищуй мене повністю!
 For three years now I have borne the torment,
Вже три роки як я мучуся,
 the havoc of your teeth is not lessening,
Нищення твоїх зубів не спадає,
 in vain have been my appeals and my pleas.
Надаремними були мої взивання і прохання
 I would flee! O if I knew of a land,
Я б втік! О, якби ж я знав про землю,
 a blessed land, where I might build
Благословенну землю, де б я зміг би збудувати
 my house anew and not have you follow me!
Мій дім заново і щоб ти за мною не слідкував!
 If only I knew of a land where I might find peace,
Якби я лиш знав про землю, де б я міг знайти мир,
 where this torment would leave my brain,
Де б ця мука покинула мій мозок,
 where my conscience at last might rest!
Де б моя свідомість нарешті б могла спочити.

A.8.3. № 6. “Das Los des Menschen” / “The lot of man” (“Доля людська”) на текст Конфуція (Khong-Fu-Tse, K’ung-fu-tzu, Confucius), вільний німецькомовний переклад Г. Бетге, англomовний оригінал та підстрочний переклад українською мовою

Переклад Г. Бетге

Der Glut des Sommers folgt des Herbstes Kühle
 Dem Schneefeld folgt des Lenzes Blumenbeet;
 Die Sonne hebt sich rosig in der Frühe,
 Und rosig ist ihr Bildnis, wenn sie geht.

Die Bäche drängen in das Meer. Die Zeiten
Erneuern sich. Mit jedem Tagbeginn
Glänzt neu das Sonnenlicht, und unaufhörlich
Treibt neues Wasser durch die Ströme hin.

Der Mensch lebt einmal, - nimmer kehrt er wieder,
Sein Dasein ist ein Lufthauch, der zerfließt;
Die Summe seines Lebens ist ein armer,
Verfallener Hügel, darauf Unkraut sprießt.

АНГЛОМОВНА версія тексту:

The lot of man
The heat of summer is followed by the
coolness of autumn, the snowy field is
followed by the flower bed of spring;
the sun rises rosy in the morning,
and rosy it is when it sets.
The brooks press onward to the sea. The times
renew themselves. At the start of every day
the sunlight shines anew, and ceaselessly
new water surges down the rivers.
A human being lives once, never to return,
his existence is a breath of air that dissipates;
the sum of his life is a poor,
neglected mound on which weeds grow.

Вслід за літнім теплом слідує осіння прохолода
За сніжним полем слідує весняні квіти;
Сонце райдужно встає уранці,
І райдужна картина сходу сонця.

Потоки штовхають в море. Часи
Змінюються. З кожним початком дня
Сонячне світло по-новому блищить безперервно
Жене нову воду крізь потоки.
Людина живе один раз – і ніколи не вернеться знову,
Її існування – це шум вітру;
Підсумок її життя – це бідний осівший пагорб,
Порослий бур'янами.

А. 9.

Альбер Руссель “Дві китайські поеми за віршами А. П. Роше” для голосу і фортепіано (“Deux poèmes chinois sur des poèmes de PH Roché” pour chant et piano) op.12 (1907-1908) на французські поетичні переклади П’єра Роше (Henri Pierre Roché) з англійських їх версій Герберта Джайлза Анрі. Англомовний оригінал, франкомовний вільний поетичний переклад та підстрочний переклад українською мовою

А.9.1. № 1. “À un jeune gentilhomme” (“До юного джентльмена”)

À un jeune gentilhomme
N'entrez pas, Monsieur, s'il vous plaît,
Ne brisez pas mes fougères,
Non pas que cela me fasse grand'peine,
Mais que diraient mon père et ma mère ?
Et même si je vous aime,
Je n'ose penser à ce qui arriverait.

Ne passez pas mon mur, Monsieur, s'il vous plaît,
N'abîmez pas mes primevères,
Non pas que cela me fasse grand-peine
Mais, mon Dieu! que diraient mes frères?
Et même si je vous aime,
Je n'ose penser à ce qui arriverait.

Restez dehors, Monsieur, s'il vous plaît,
Ne poussez pas mon paravent,
Non pas que cela me fasse grand'peine,
Mais, mon Dieu ! qu'en diraient les gens ?
Et même si je vous aime,
Je n'ose penser à ce qui arriverait
Do not enter, Sir, I beg you,
Не заходьте, сер, я Вас благаю,
Do not break my ferns,
Не розривайте мою папороть
Not that it would upset me much,
Не те, щоб мене б це дуже засмутило
But what would my father and my mother say?
Але що на це мої батько й мати скажуть?
And even if I love you,
І навіть, якщо я Вас люблю,
I dare not think what would happen.
Я навіть не смію подумати, що б сталося

Do not come by my wall, Sir, I beg you,
Не приходьте до моєї стіни, сер, я Вас благаю
 Do not destroy my primroses,
Не знищуйте мої первоцвіти
 Not that it would upset me much,
Не те, щоб мене б це дуже засмутило
 But, good God! what would my brothers say?
Але, добрий Боже! Що мої брати скажуть?
 And even if I love you,
І навіть, якщо я Вас люблю,
 I dare not think what would happen.
Я навіть не смію подумати, що би сталося.
 Stay outside, Sir, I beg you,
Залишайтесь там зовні, сер, я вас благаю,
 Do not push my screen,
Не тисніть на мою фіранку,
 Not that it would upset me much,
Не те, щоб мене б це дуже засмутило,
 But, good God! what would people say?
Але, добрий Боже! Що люди скажуть?
 And even if I love you,
І навіть, якщо я Вас люблю,
 I dare not think what would happen.
Я навіть не смію подумати, що б сталося тоді.
 Молодий дворянине,
 Не заходьте, будь ласка, сер
 Не ламайте мою папороть.
 Не те щоб мене це сильно розчарувало
 Але що скажуть мої тато і мама?
 І незважаючи на те, що я Вас люблю,
 Я не хочу думати, що станеться.
 Не проходите повз мою стіну, будь ласка, сер
 Не пошкодьте мої первоцвіти
 Не те щоб мене це сильно розчарувало
 Але Боже мій! Що скажуть мої брати?
 І незважаючи на те, що я Вас люблю,
 Я не хочу думати, що станеться.
 Залишайтеся зовні, будь ласка, сер
 Не штовхайте мою ширму
 Не те щоб мене сильно розчарувало
 Але, що скажуть люди
 І незважаючи на те, що я Вас люблю,
 Я не хочу думати, що станеться

A.9.2. № 2. “Amoureux séparés” (“Розділені закохани”) на текст Мі Фу (Fu Mi, Хайюе-вайші / 海岳外史).

Amoureux séparés

Dans le royaume de Yen
un jeune galant réside,
Dans le royaume de Chao
une belle demoiselle habite.

A vrai dire, ces royaumes
ne sont pas très distants,
Mais une chaîne de monts à pic
les sépare bel et bien.

“Vous, nuages, sur vos fortes poitrines,
emportez-moi
Vents, soyez mes chevaux
et galopez!”

Les nuages du ciel
N’écoutent pas la voix,
La brise changeante
S’élève et retombe,

Je reste dans l’amertume
de mes pensées
Songeant à la bien-aimée
que je n’atteindrai pas

Lovers parted.

In the Kingdom of Yen a young gallant resides,
In the Kingdom of Chao a fair damsel abides;
No long leagues of wearisome road intervene,
But a chain of steep mountains is set in between.

Ye clouds, on your broad bosoms bear me afar,
The winds for my horses made fast to my car!
Ah, jade lies deep hid in the bowels of earth ;
To the fair epidendrum the prairie gives birth;
And the clouds in the sky, they come not at call;
And the fickle breeze rises, alas, but to fall.

And so I am left with my thoughts to repine,
And think of that loved one who ne'er can be mine

Розлучені закохані

У царстві Єн
 Перебував молодий кавалер,
 У королівстві Чао
 Жила молода дівчина.

Правду кажучи, ці королівства
 Знаходилися не дуже далеко
 Але канал з крутих гір
 Розділяв їх.

"Ви, хмари, віднесіть мене
 На ваших сильних грудях.
 Вітри, будьте моїми кіньми
 і скачіть! "

Хмари неба
 Не слухають голосу,
 Мінливий бриз
 Підноситься і знову падає,

Я залишаюсь в гіркоті
 З моїми думками
 Думаючи про кохану
 Яку я не дочекаюсь.

A.10.

Альбер Руссель Вокальний цикл “Дві китайські поеми” (“Deux poèmes chinois pour chant et piano sur des poèmes de PH Roché ”), оп. 35. Анрі. Англомовний оригінал, франкомовний вільний поетичний переклад та підрядковий переклад українською мовою

A.10.1.№ 1 “Des fleurs font une broderie sur le gazon” (“Квіти, вишиті на траві”) за віршем поета Лі Хе (Li Ho)

Des fleurs font une broderie
 Des fleurs font une broderie sur le gazon.
 J'ai vingt ans, le doux éclat du vin est dans ma tête,
 Les glands d'or brillent au mors de mon coursier blanc,
 Et l senteur du saule traîne sur le ruisseau.

Tant qu'elle n'a pas souri, ces fleurs sont sans rayons,
 Quand ses tresses s'écroulent le paysage est gai.

Ma main est sur sa manche, mes yeux sont sur ses yeux,
Va-t-elle me donner l'épingle de ses cheveux?

Flowers become Embroidery
Flowers become embroidery on the lawn,
I am twenty, the gentle fire of wine is in my head,
The gold tassels shine on the bit of my white charger
And the scent of willow hangs on the stream.
As long as she smiles not, these flowers radiate not,
When her tresses fall down the countryside is joyful;
My hand is on her sleeve, my eyes are on her eyes...
Will she give me her hairpin?

Вишивка зроблена з квітів
Вишивка зроблена з квітів на галявині.
Мені двадцять років, приємний вибух вина в моїй голові,
Золоті жолуді виблискують в вуздечках мого білого
скакуна,
І запах верби тягнеться над струмком.

Поки вона не посміхнулася, ці квіти були без променів,
Коли її коси розпустились, прекрасне видовище.
Моя рука на її рукаві, мої очі в її очах...
Чи дасть вона мені шпильку зі свого волосся?

A.10.2 № 2. “Réponse d’une épouse sage” (“Відповідь мудрої дружини”) на текст Цянь Ци (錢起 pinyin: Qián Qǐ, а також Жан-го-вен / Zhongwen, 仲文; pinyin: Zhòngwén.

“No Connaissant, seigneur, mon état d’épouse,
Tu m’as envoyé deux perles précieuses
Et moi, comprenant ton amour
Je les posai froidement sur la soie de ma robe.
Car ma maison est de haut lignage
Mon époux capitaine de la garde du Roi
Et un homme comme toi devrait dire:
«Les liens de l’épouse ne se défont pas».
Avec les deux perles je te renvoie deux larmes,
Deux larmes pour ne pas t’avoir connu plus tôt”

“Knowing, sir, my status as wife,
 you sent me two precious pearls
 and I, understanding your love,
 placed them coolly on the silk of my dress,
 for my house is of high lineage,
 my husband, captain of the King’s guard,
 and a man such as you should say:
 «The bonds of a wife are not to be untied».
 With the two pearls, I send you back two tears;
 Two tears - for not having known you sooner”

“Сеньйор, знаючи про мій статус дружини
 Ти відправив мені дві дорогоцінні перлини,
 І я, знаючи про твою любов
 Я холодно пришила їх на шовк своєї сукні.
 Так як мій будинок високого роду
 Мій чоловік капітан охорони Короля
 І людина як ти, мав би сказати:
 «Зв’язки подружжя не руйнуються».
 З обома перлинами я тобі відсилаю дві сльози,
 Дві сльози щоб тебе не знати як раніше”.

A.11.

Альбер Руссель. “2 poèmes chinois, op. 47 pour chant et piano sur des poèmes de PH Roché” (“Дві китайські поеми”) op. 47 Анрі. Китайський прототип, англомовний оригінал, франкомовний вільний поетичний переклад та підрядковий переклад українською мовою

A.11.1. “Favorite abandonnée” (“Відмова коханої”) на текст Лі Ї (Лі Ю, chinois 李益, pinyin Lǐ Yì) 宫怨” (“Скарга в палаці”)

宫怨

露湿晴花春殿香，
 月明歌吹在昭阳。
 似将海水添宫漏，
 共滴长门一夜长。

Favorite délaissée

Sous la lune le palais résonne
 Des sons, des luths et des chansons.
 Il me semble que l'on a rempli
 La clepsydre de la mer entière

Pour faire que cette longue nuit
Ne finisse jamais pour moi

The Abandoned Favourite
Покинута кохана

Under the moon the palace resounds
Під світлом місяця, палац відлунює
To the sound of lutes and songs.
На звуки лютні та пісень
It seems to me someone has filled
Здається мені, що хтось заповнив
The clepsydra with all the sea-water
Клепсидру всією соленою водою,
So that this long night
Так що ця довга ніч
Never finishes for me.
Ніколи не закінчується для мене

Зневага коханої
Під місяцем палацу гримлять
Звуки, лютень і пісень.
Мені здається, що ми заповнили
Пісочний годинник всім морем,
Щоб ця довга ніч
Ніколи для мене не закінчилась.

A.11.2. “Vois! De belles filles courent en bande” (“О! Красуні розпустили стрічки”).

婕妤春怨

花枝出建章，
凤管发昭阳。
借问承恩者，
双蛾几许长。

Vois ! De belles filles courent en bandes
Dans les larges couloirs,
Avec la musique et la gaieté
portées sur la brise
Viens, dis-moi si celle qui,

cette nuit, sera choisie
 Peut avoir des cils beaucoup
 plus longs que ceux-ci

Look! Beautiful Girls
 Look! Beautiful girls run in groups
 In the wide corridors
 With music and gaiety born on the breeze.
 Come! Tell me if she who, this night, will be chosen
 May have much longer eyelashes than these?

Поглянь! Красуні бігають зграйками,
 розпустивши довгі стрічки
 Широкими стежками
 З музикою і веселощами,
 що народженими вітром.
 Приходьте! Скажіть мені ,чи вона,
 котра в цю ніч буде обрана,
 Може мати довші віії, ніж ці?

A.12.

**Едісон Денисов. Вокальний цикл “Ноктюрни” для баритона і фортепіано
 на слова Бо Цзюй-І у професійному перекладі Л. Ейдліна**

№ 8 “Песни и пляски”.

К Циньской столице
 приблизился вечер года.
 Снегом глубоким
 укрыт государев город.
 В снежную мглу
 вышли из зал дворцовых
 В лиловом и красном
 вельможи — гуны и хоу.
 Для знатного есть
 в ветре и в снеге радость.
 Богатый не знает,
 как стужа и голод тяжки.
 В думах у них —

устроить свои хоромы.
 Желанье одно —
 безделье делить с друзьями.
 У красных ворот
 верхом и в колясках гости.
 При ярких свечах
 песни и пляски в доме.
 Упившись вином,
 теснее они садятся.
 Пьяным тепло —
 снимают тяжелое платье.
 Блюстителю законов
 сегодня хозяин пира.
 Тюремный начальник
 среди пригласенных первый.
 Среди белого дня
 они за вином смеются
 И ночью глубокой
 прервать веселья не могут...
 Что им до того,
 что где-то в тюрьме в Вэнсяне
 Лежат на земле
 замерзших узников трупы.

А. 13.

Соната-елегія № ІХ. “Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины” з інструментально-хорового циклу “Сичуаньські елегії” Л. Десятнікова за віршем Ду Фу у професійному перекладі Л. Ейдліна

№ ІХ. “Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины”

Осенний ветер
 Дует все сильнее,
 Дела свои Разбойничьи верша.
 Он с тростниковой
 Хижины моей
 Сорвал Четыре слоя камыша.

Часть крыши
Оказалась за рекой,
Рассыпавшись
От тяжести своей.
Часть,
Поднятая ветром высоко,
Застряла на деревьях
Средь ветвей.

Остатки - в пруд слетели
За плетень,
И крыша вся
Исчезла, словно дым.

Мальчишки
Из окрестных деревень
Глумятся
Над бессилием моим.
Они, как воры,
Среди бела дня
Охапки камыша
Уволокли
Куда-то в лес,
Подальше от меня,
Чем завершили
Подвиги свои.

Рот пересох мой,
Губы запеклись,
Я перестал
На сорванцов кричать.
На стариковский посох
Опершись,
У своего окна
Стою опять.

Стих ветер
Над просторами земли,
И тучи стали,
Словно тушь, черны.
Весь небосклон
Они заволокли,
Но в сумерках
Почти что не видны.

Ложусь под одеяло
В тишине,
Да не согреет
Старика оно:
Сынишка мой,
Ворочаясь во сне,
Поистрепал его
Давным-давно.

А дождь
Не то чтобы шумит вдали.
Он просто
Заливает мне кровать,
И струйки,
Как волокна конопли,
Он тянет
И не хочет перестать.

И тут уж
Обессилен я войной,
Бессонница
Замучила меня,
Но эту ночь,
Промокший и больной,
Как проведу
До завтрашнего дня?
О, если бы
Такой построить дом,

Под крышею
Громадною одной,
Чтоб миллионы комнат
Были в нем
Для бедняков,
Обиженных судьбой.

Чтоб не боялся
Ветра и дождя
И, как гора,
Был прочен и высок,
И если бы,
По жизни проходя,
Его я наяву
Увидеть мог,
Тогда
Пусть мой развалится очаг,
Пусть я замерзну
Лишь бы было так.

ДОДАТОК Б

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Додаток Б.1

Клод Дебюссі “Китайський рондель” / “Рондель на китайську сцену”
 (“Rondel chinois” / “Rondel on a Chinese scene”), тт. 25-32.

Б. 1.1.

The musical score for measures 25-32 of 'Rondel chinois' by Claude Debussy is presented in two systems. The first system covers measures 25-28, and the second system covers measures 29-32. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "de né- nu- phar et de bam- bou." followed by "(ah-)" in measures 25-28, and "(ah-)" in measures 29-32. The piano accompaniment features a right hand with arpeggiated chords and a left hand with a steady bass line.

Б.1.2.

1

Rondel chinois

Claude Debussy

The musical score for 'Rondel chinois' by Claude Debussy is presented in two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and the syllable 'Ah...'. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with 'ah...' and the piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and features a mix of treble and bass clefs for the piano part.

Додаток Б. 2

Антон Веберн "2 Lieder" ("Дві пісні") оп. 19 для мішаного хору і п'яти інструментів (1926) на слова Й. В. Гете

Б. 2.1.
10

18 *mp* 19 20 *p*

Sopr.
So früh - zeiti - ge Nar - zis - sen blü - hen

Alt
zis - sen blü - hen rei - hen - weis im Gar - ten.

Ten.
So - früh zeiti - ge Nar - zis - sen blü - hen rei - hen -

Baß
früh - zeiti - ge Nar - zis - sen blü - hen rei - hen - weis im Gar - ten.

Cel.

Cl.

Cl.

Hr.

B.-Cl.

U. E. 9536

Б. 2.2

rit. tempo

5 *p* 6 7

Sopr. *Ziehn die Scha - fe von der Wie - se,*

Alt *Ziehn die Scha - fe von der Wie - se,*

Ten. *Ziehn die Scha - fe von der Wie - se,*

Baß *Ziehn die Scha - fe von der Wie - se,*

Cel. *p sf sf sf sf*

Gt. *p sf*

Gg. *arco p sf*

Kl. *sfp pp sf p sf*

B.-Kl. *p sf*

Додаток Б. 3

Ігор Стравінський, опера "Соловей" ("Nattergalen"). Пісня солов'я.

ПЕСНЯ СОЛОВЬЯ

из оперы „СОЛОВЕЙ“

CHANSON DU ROSSIGNOL

de l'opéra „ROSSIGNOL“

И. СТРАВИНСКИЙ

I. STRAVINSKY

Соловей. Le Rossignol.

$\text{♩} = 66$ (circa)
colla parte

mf *sempre pique* *p*

A...

нар *colla parte*

accel. *più p e* *meno mosso* *accel.* *poco port.*

Molto adagio $\text{♩} = 46$

Ах, сер-дце до - бро - е, ах, сад бла - го - ухан - ний,
 Ah, joie, em-plis ton cœur, un doux par - fum t'e-niv - re,

p

цве - ты ду - ши - сты - е и солн - це, и цве - ты!
les ra - vis - sau - tes fleurs, les fleurs, le clair so - leil!

Ах, серд - це груст - но - е, ту - ман пе - ред - рас - свет - ный,
Ah, peine, em - plis mon cœur, voi - ci les brou - mées som - bres,

сле - за про - зрач - на - я и ме - сяц, и сле - за ...
les lar - mes dans mes yeux, les lar - mes, et la nuit...

non arp.

etc. sino al segno Ах, серд - це неж - но - е,
Тен - дresse, em - plis mon cœur,

dolcissimo

poco allargando *piu allargando*

ах, не - бо си - ней но - чи, меч - ты лю - би - мы - е, и звез - ды,
 O, la clar - té lu - nai - re, un rê - ve d'a - mour in - fi - ni, un rê - ve

a tempo

и меч - ты...
 dans la - nuit...

perdend.

CADENZA (tempo come prima cadenza) *poco allarg.*

Ax!
 Ah!

colla parte

a tempo *accelerando* *port.*

perdend.

Додаток Б. 4

Оперета Франца Легара “Das Land des Lächelns” (“Країна усмішок”) арія Су-Хонга № 13 з другої дії (“Dein ist mein ganzes Herz”)

DEIN IST MEIN GANZES HERZ

Words and Music by
FRANZ LEHÁR

Allegretto moderato, ma non troppo

Dein ist mein gan - zes Herz! Wo du nicht bist, kann ich nicht sein,

so wie die Blu - me welkt, wenn sie nicht küsst der Son - nen schein!

cresc.

Додаток Б. 5

Ф. Бузоні Опера "Турандот" Марш Альтоума.

38

III.
Altoum.
Marsch.

Sostenuto e gravemente.

3 Flauti.
III. col Flauto piccolo.

3 Oboi.

3 Clarinetti in B.

3 Fagotti.

4 Corni in F.

4 Trombe in C.

3 Tromboni e Tuba
III. e Tuba.

Timpani.

Tamburo.

Gran Cassa e Piatti.

Trombe in C
(auf dem Theater).

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Sostenuto e gravemente.

pp *molto ff*

Додаток Б. 6.

Дж. Пучіні. Опера “Турандот”

Б. 6.1.

Тема китайської пісні “Моо-Лее-Вха” (“Квітка жасмину”) – третій лейтмотив Турандот

<p>好一朵美丽的茉莉花 Hǎo yī duǒ měi lì de mò lì huā</p> <p>好一朵美丽的茉莉花 Hǎo yī duǒ měi lì de mò lì huā</p> <p>芬芳美丽满枝桠 Fēn fāng měi lì mǎn zhī yā</p> <p>又香又白人人夸 Yòu xiāng yòu bái rén rén kuā</p> <p>让我来将你摘下 Ràng wǒ lái jiāng nǐ zhāi xià</p> <p>送给别人家 Sòng gěi bié rén jiā</p> <p>茉莉花 茉莉花 Mò lì huā Mò lì huā</p>	<p>Quelle belle fleur est celle du jasmin ! Quelle belle fleur est celle du jasmin ! Parfum et blancheur emplissent chaque branche Pur le plaisir de chacun Laissez-moi en choisir une Pour la donner à quelqu'un Fleur de jasmin, oh fleur de jasmin</p>  <p>Cette mélodie traditionnelle de Chine est utilisée à plusieurs reprises dans l'opéra Turandot de Puccini.</p>
--	---

Б. 6.2.

Вступ до І дії.

The musical score is titled "ВСТУП І ДІЯ" (Introduction to Act I). It begins with a tempo marking of "And.^{te} sostenuto" with a quarter note equal to 40 beats. The music is in G major and 4/4 time. The first system shows a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic. The second system transitions to a "Mosso" tempo, also marked *fff*. The score includes a first ending section labeled "I. Tempo" and a section marked "Ritardando". The publisher's name "SIPARDO" is visible in the lower left of the score. At the bottom of the page, the following copyright information is provided:

© Copyright 1926 by BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING S.p.A. - via Berchet, 2 - 20121 Milano
 © New copyright 1927 by BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING S.p.A. - via Berchet, 2 - 20121 Milano
 Copyright renewed 1954
 Tutti i diritti riservati - All rights reserved

119772

Б. 6.3

Ария Калафа з 3 д. "Nessun Dorma"

Giacomo Puccini (1858 - 1924)

TURANDOT



ATTO III - ARIOSO: *Nessun dorma* (IL PRINCIPE, *tenore*)

CANTO

Andante sostenuto *p*

Nessun dor - ma!... nes_sun dor - ma!...

PIANOFORTE

Andante sostenuto

pp

Tu pure, o Prin - ci - pes - sa, nel - la tua fred - da stan - za guar - di le

pp staccate

stel - le che trema - no d'a - mo - re e di spe - ran - za! _____

dim. *rit.....*

dim. *rit.....*

Додаток Б. 7

Густав Малер вокальна симфонія “Das Lied von der Erde” (“Пісня про землю”),

Б. 7.1

ч. 2. “Der Einsame im Herbst” (“Самотній восени”)

Ob.

Vln. *pp*

4

The image shows the beginning of the musical score for 'Der Einsame im Herbst'. It features three staves: Oboe (Ob.), Violin (Vln.), and Piano. The Oboe part is mostly silent, with a few notes in the third measure. The Violin part plays a continuous, rhythmic eighth-note pattern starting from the first measure. The Piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, mirroring the violin's pattern. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated below the violin staff.

Б. 7.2

ч. 6. “Der Abschied” / “In Erwartung des Freundes und Der Abschied des Freundes” (“Прощання”).

mit mei - ner Lau - - - te auf We - gen,
die von wei - chem Gra - - - se schwel - len.

The image shows the vocal part of the musical score for 'Der Abschied'. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line in the treble clef and the piano accompaniment in the bass clef. The vocal line has lyrics: "mit mei - ner Lau - - - te auf We - gen,". The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "die von wei - chem Gra - - - se schwel - len." The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. There are some markings above the vocal line, possibly indicating phrasing or breath marks.

Б. 7.3

ч. 3. "Von der Jugend" / "Der Pavillon aus Porzellan" ("Про юність").

V. 8 UHR: SYMPHONIE-KONZERT

91

Aufführungsrecht
vorbehalten

1

Das Lied von der Erde

Von der Jugend

Gustav Mahler

Klavier

Behaglich heiter (*comodo*)

p

p

p

tr

tr

Mit - ten in dem klei - nen Tei - che steht ein Pa - vil -

mf

pp

lon aus grü - nem und aus wei - ßem Por - zel - len.

cresc.

Copyright 1912 by Universal-Edition

U. E. 9863

Додаток Б. 8

Вокальний цикл Антона Веберна "Vier Lieder für Singstimme und Klavier"
 ("Чотири пісні для голосу з фортепіано") оп. 12 № 2 "Die geheimnisvolle
 Flöte" ("An einem Abend") / "Таємнича флейта".

4 **DIE GEHEIMNISVOLLE FLÖTE**
 Li - Tai - Po
 (aus Hans Bethges „Chinesischer Flöte“)

Anton Webern, Op. 12 Nr. 2

Langsam (♩ = ca 54)

An ei - nem
 A - bend, da die Blu - men duf - te - ten und al - le Blät - ter an den
 Bäu - men, trug der Wind mir das Lied ei - ner ent - fern - ten
 Flö - te zu. Da schnitt ich ei - nen Wei - den - zweig vom

Додаток Б. 9

Антон Веберн. Вокальний цикл “Чотири пісні для голосу і оркестру” (“Vier Lieder für Sopran und Kammerorchester”), оп. 13 № 2 “Die Einsame” (“Самотня”) / “An dunkelblauem Himmel” (“На блакитному небі”)

12

kl. Fl. 19 20 21 22 23 24

Klar. in B

B. Klar. in B

Horn in F m. Dpf.

Tromp. in B m. Dpf.

Pos. m. Dpf.

Celesta

Harfe

Gisp.

Ges.

Gge. m. Dpf.

Bt. m. Dpf.

Vlc. m. Dpf.

Cb. m. Dpf.

Flatterzunge

sf *p* *pp* *zart* *p espr.*

rit. *rit.*

sf *sf* *sf* *sf*

p *f* *mf* *f* *p* *pp*

collegno (gestrichen) Dämpfer ab. *ohne Dämpfer*

collegno (gestrichen) *Dämpfer ab*

collegno (gestrichen) *Dämpfer ab*

Dämpfer ab

sf *sf* *p* *sf*

wei - - ne; meine armen Trä - nen rin - nen so heiß und bit - ter von den Wan - gen,
weep; my poor tears are run - ning, running all down my cheek so warm and bit - ter,

U. E. 8557

Додаток Б.10

Альбер Руссель. “Дві китайські поеми за віршами А. П. Роше” для голосу і фортепіано (“Deux poèmes chinois sur des poèmes de PH Roché” pour chant et piano), op.12

Б. 10.1

“À un jeune gentilhomme” (“До юного джентльмена”)

48
à Madame Alfred CORTOT

A un Jeune Gentilhomme

ODE CHINOISE

TO A YOUNG GENTLEMAN

CHINESE ODE

Paroles de
H. P. ROCHE
d'après le poème anglais de GILES
English words adapted from Prof. GILES
Verses by ROSA NEWMARCH.

Musique de
Albert ROUSSEL
Op. 12 N° 1

CHANT *Vif et léger*

p

N'entrez pas, Monsieur, s'il vous
Don't come in, good Sir, if you

PIANO *p*

mf *p* en retenant un peu

plait, — Ne bri - sez pas mes fougè - res, Non pas que ce - la me fas - se grand
please, — Don't break my wil - low trees, — 'Tis not that your en - trance would much dis.

mf Au mouv! *più p et*

pei - ne, Mais que di - raient mon père et ma mè - re? Et
tress me; But what would fa - ther and moth.er say? And

Copyright 1921 by
ROUART LEROLLE & C^{ie} Editeurs,
29, rue d'Astorg, Paris

R. L. 11270 & C^{ie}

Б.10.2

“Amoureux séparés” (“Розділені закохані”)

58

dimin.

Modérément animé

e rall. p

p₃

Les nu . a - ges du ciel n'é . cou . tent pas la voix, — La
 But the clouds in the sky they come not at my call. — The

bri - se changean . te s'é - lève et re - tom - be,
 breez - es a - wak - en, a - las, but to fall. —

Додаток Б.11

Альбер Руссель. Вокальний цикл “Дві китайські поеми” (“Deux poèmes chinois pour chant et piano sur des poèmes de PH Roché”), op. 35. 2. “Réponse d'une épouse sage” (“Відповідь мудрої дружини”).

à Madame Marcelle Gérard

I

Réponse d'une épouse sage

Paroles de H. P. ROCHÉ,
(d'après la traduction anglaise, par HERBERT GILES,
du poème chinois de CHANG-CHI. 8^e et 9^e siècles.)

ALBERT ROUSSEL
Op. 35 - N° 2

Andantino

CHANT

PIANO

Andantino. ♩ = 92

Connaissant, sei-

- gneur, — mon é - tat d'é - pou - - se, — Tu m'as en - voy -

Poco più animato

Poco più animato. ♩ = 112

- é deux per - les pré - ci - eu - - - - - ses

Et moi, — compre - nant ton a - mour — je les po -

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by Durand & C^{ie}, 1927.

D. & F. 11,319

Paris, 4, Place de la Madeleine.

Додаток Б.12

Бенджамін Бріттен Вокальний цикл “Songs from the Chinese” (“Пісні з Китаю”) для голосу і гітари, № 1. “The big chariot” (“Велика колісниця”)

IMPORTANT NOTICE
The unauthorized copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

1. The Big Chariot

The Book of Songs

Translated by
ARTHUR WALEY

BENJAMIN BRITTEN, Op. 58

Heavy (♩. 112)

VOICE
Don't help-on the big..... cha-riot; You...

GUITAR

..... will on - - - - ly make your-self des-ty.....

p rall.

in tempo (lightly)

Don't..... think a-bout the sor-rows of the world;.....

pp

..... You will on - - - - ly make your-self wretched.

rall.

(pp)

Додаток Б.13

Едісон Денисов. Вокальний цикл "Ноктюрни" для баритона і фортепіано, № 5. "Флейта на реке"

3 *Tranquillo* "ФЛЕЙТА НА РЕКЕ"

Кто э - то там, на спо -

p dolce

- кой - ной ре - ке но - чью на флей - те иг -

trill

- ра - ет? *tr* a piacere

This system shows the first two measures of the piece. The vocal line begins with the lyrics "- ра - ет?". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *tr* (trill) is indicated above the piano part, and *a piacere* is written above the vocal line. The piano part includes a fermata over the first measure and a *sf* (sforzando) dynamic marking in the second measure.

pp
В пе - ни - и флей - ты как

This system covers measures three and four. The vocal line continues with the lyrics "В пе - ни - и флей - ты как". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present at the start of the system. The piano part includes a *tr* (trill) above the first measure and a *pp* dynamic marking in the second measure.

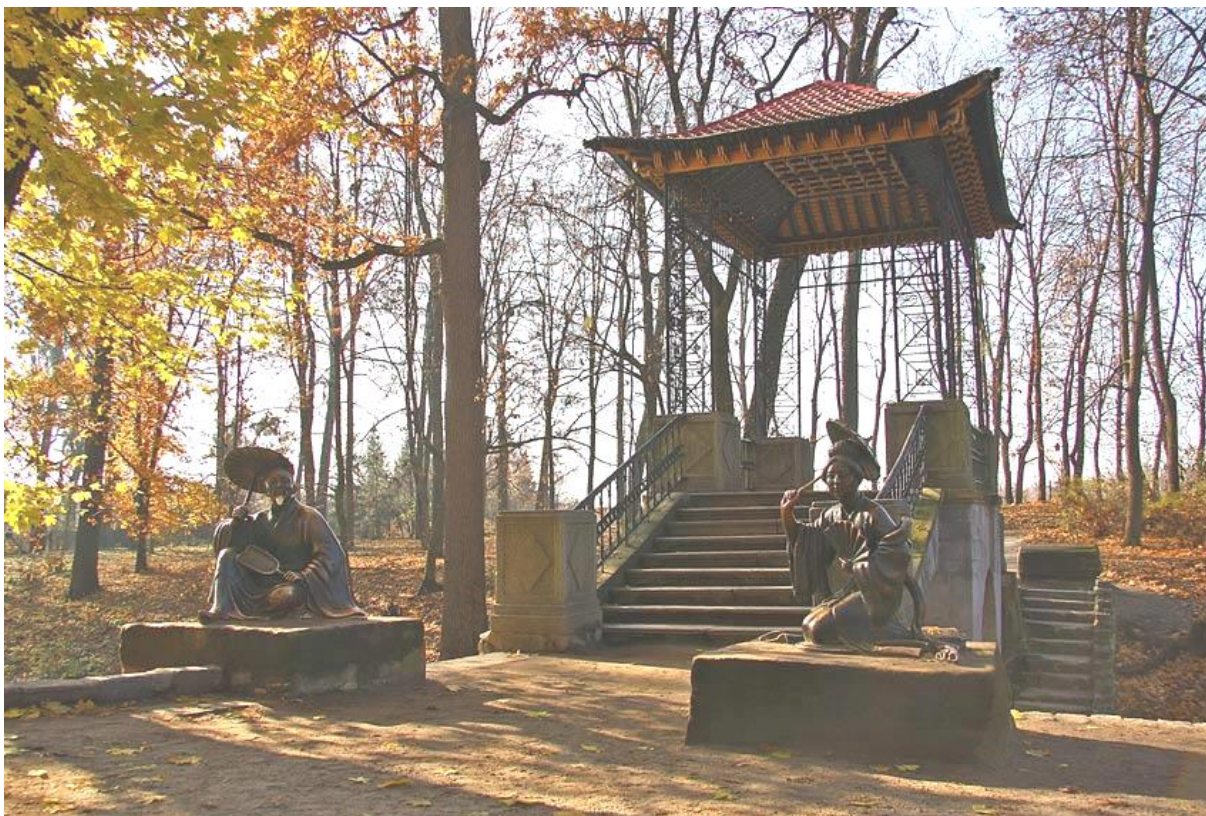
буд - то зву - чит вес - на мо - ей ро - ди - ны

This system covers measures five, six, and seven. The vocal line continues with the lyrics "буд - то зву - чит вес - на" and "мо - ей ро - ди - ны". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) above the vocal line in measure six, *mf* (mezzo-forte) in the piano part in measure six, and *ffz* (fortissimo forzando) in the piano part in measure seven.

ДОДАТОК В

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

В.1 Китайський місток дендропарку Олександрія у Білій Церкві



В.2 Томас Гейнсборо “Мері, графиня Гоув”



В.3 Франсуа Буше “Китайський сад”

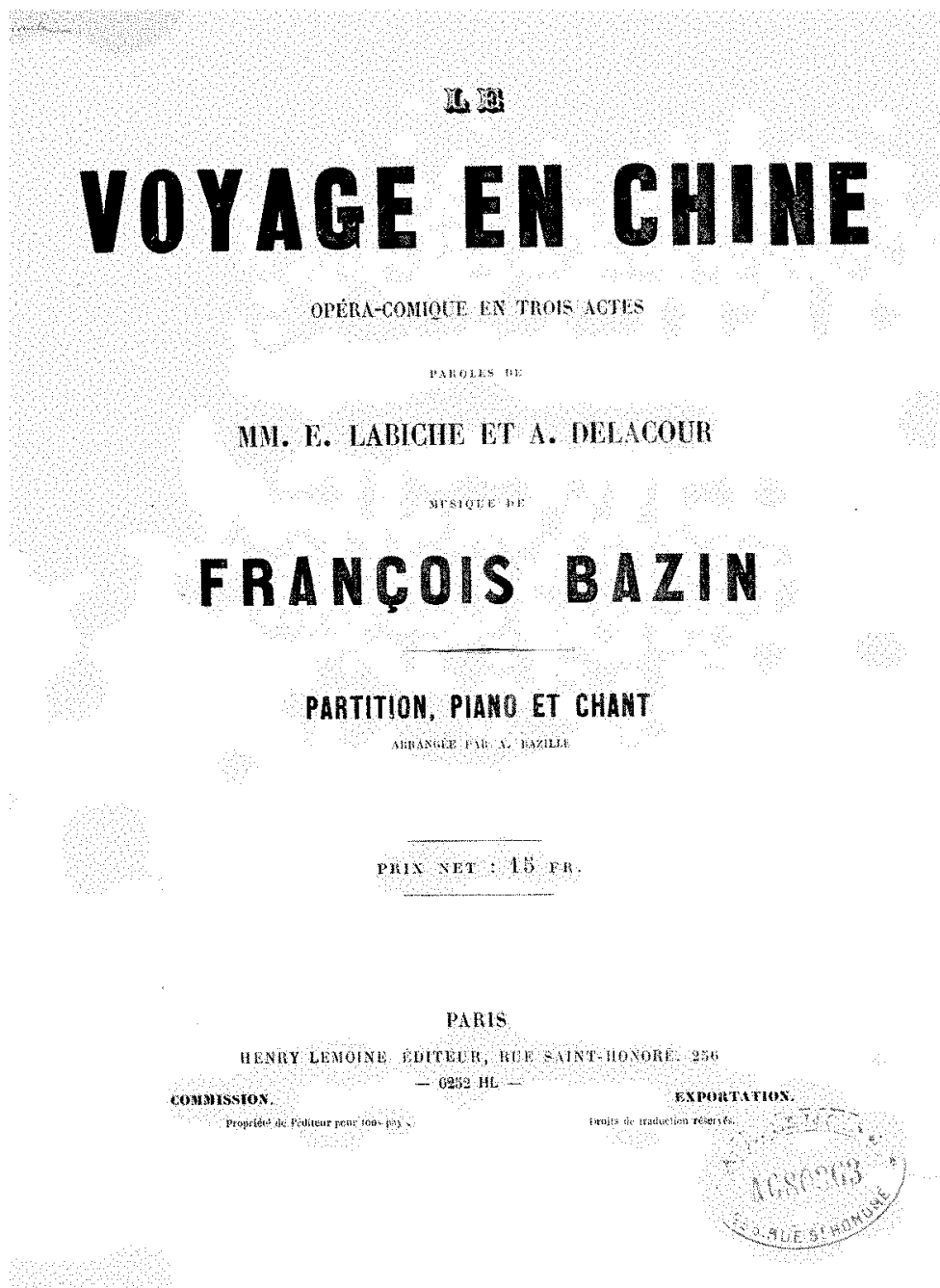


В.4 Рукави a-la pagode на картинах художників XVIII століття



В.5 Книжкова графіка з віньєтками у китайському стилі

В.6 Одне з перших видань комічної триактної опери “Подорож до Китаю” Ф.
Е. Ж. Базена



В.7 Павільйони Індю-Китаю з Всесвітньої виставки (Exposition Universelle) в Парижі у 1878 року



LA CHINE A L'EXPOSITION. — LE PAVILLON CHINOIS DU TROCADERO.

В.8 Павільйони Китаю Всесвітньої виставки (Exposition Universelle) в Парижі у 1889 року



LE PAVILLON CHINOIS AU GRAND PALAIS.

В.9 Павільйони Китаю Всесвітньої виставки (Exposition Universelle) в Парижі у 1889 року

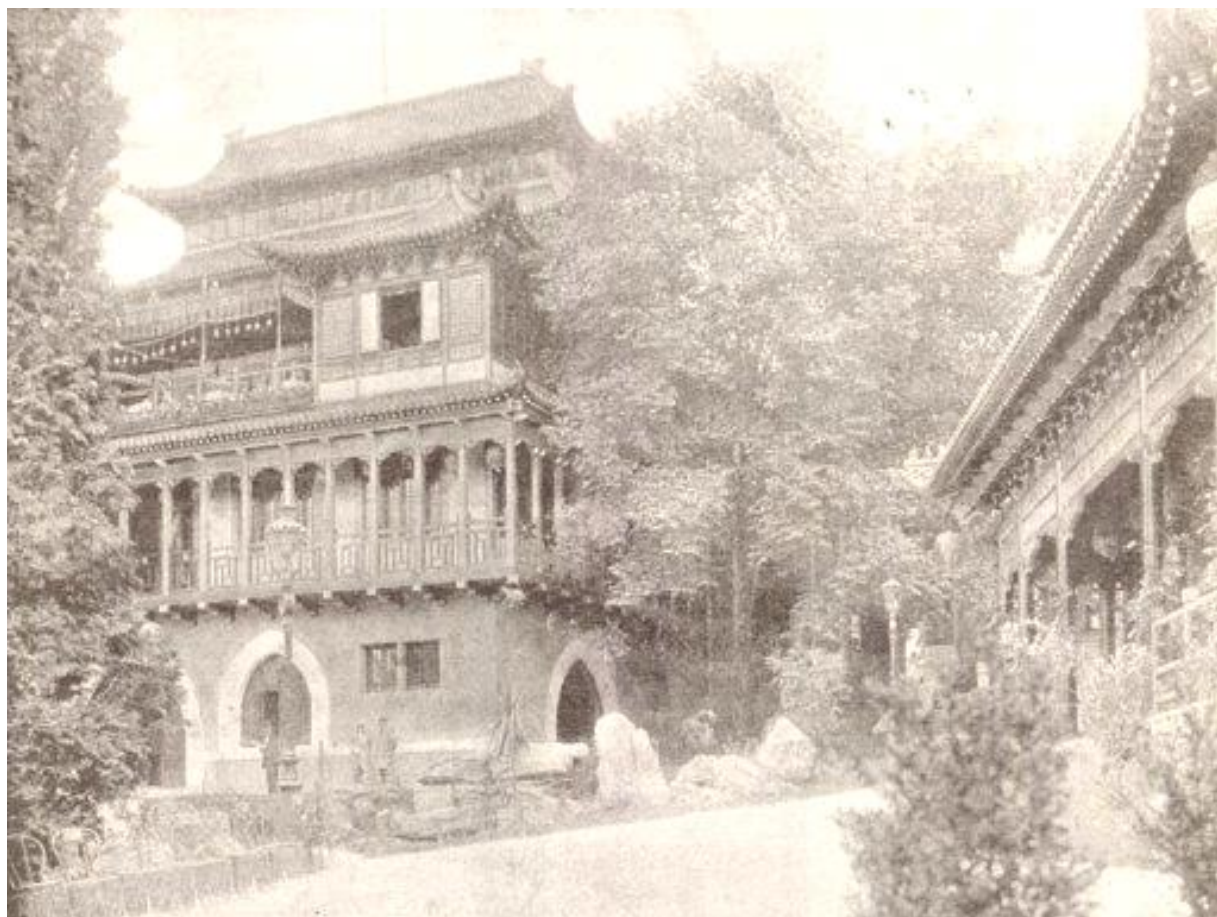


FAÇADE DU PAVILLON CHINOIS DU CHAMP DE MARS.

В.10 Павільйони Китаю Всесвітньої виставки (Exposition Universelle) в Парижі у 1900 року



В. 11 Павільйони Китаю Всесвітньої виставки (Exposition Universelle) в Парижі у 1900



В. 12. Плакат курорту Віші з застосуванням прийомів орієнталістики



В. 13 Прем'ерна афіша оперети Франца Легара "Das Land des Lächelns"
 ("Країна усмішок")



ZB-V-17
KLEIN-ROSE
BERLIN

DAS LAND DES LÄCHELNS

ROMANTISCHE OPERETTE IN 3 AKTEN
 VON
FRANZ LEHÁR

Für Gesang und Klavier

Nr. 1 Immer zur Lächels-Lied	Nr. 6 Laß eine Frau niemals allein. Lied
Nr. 2 Von Apfelblüten einen Kranz. Lied	Nr. 7 Heimatlied
Nr. 3 Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt... Langsamer Walzer	Nr. 8 Märchen vom Glück. Lied
Nr. 4 Meine Liebe, deine Liebe. Lied und Slow-Fox	Nr. 9 Im Salon zur blauen Pagode. Tanzlied
Nr. 5 Dein ist mein ganzes Herz. Lied. Original Dasselbe erleichtert	

Für Klavier zu zwei Händen
 Großes Potpourri (mit beigefügtem Text)

GLOCKEN  VERLAG

В. 14. Прем'єрна афіша опери Феруччо Бузоні “Турандот” у Цюрихському Міському театрі / Stadttheater (1917).

Stadt-Theater

Freitag, 11. Mai 1917, abends 7 1/2 Uhr:
 213. Vorstellung
11. Vorstellung im Freitags-Abonnement
Uraufführung
 unter Leitung des Komponisten.

Turandot

Eine asiatische Fabel nach Gozzi in 3 Akten.
 Worte und Musik von Ferruccio Busoni.
 Musikleitung: Professor Ferruccio Busoni.
 Leitung der Aufführung: Christophorus Hans Engelke.

Personen:

Blind, Lelle	Ulrich, Lager-Pächter
Calisto, sein Diener	Ben, Knecht
Iskander, sein Diener	Marie, Dienstmagd
Aladin, sein Diener	August, Bedienter
Aladin	Ulrich, Bedienter
Kameli, sein Diener	Ulrich, Bedienter
Die Königinmutter mit ihren Kindern, eine Tochter	Edith, Bedienter
Lafontaine, König der Karakorum	Lager, Bedienter
Arlecchino, sein Diener	Ulrich, Bedienter
Leopoldo, sein Diener	Ulrich, Bedienter
Der Sultan	Ulrich, Bedienter
Der Sultan	Ulrich, Bedienter
Der Sultan	Ulrich, Bedienter

Alle Personen.
 Szenen, Musikanten, Choristen, Sängerinnen, Tänzerinnen, Bedienter, etc.
 Zeit der Aufführung: 100 Minuten.

Rezension:

Arlecchino

oder: Die Fenster

Ein theatrales Capriccio.
 Worte und Musik von Ferruccio Busoni.
 Musikleitung: Professor Ferruccio Busoni.
 Leitung der Aufführung: Christophorus Hans Engelke.

Personen:

Im Hause des Herrn, Landbesitzer	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	August, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter
Ulrich, Bedienter	Ulrich, Bedienter

Arlecchino * * * Alexander (Aladin) * *

Doch dem 1. Glück hat es eine Pause wert.

Die neuen Cartons der Dekorationskommission des Herrn Ulrich von Ulrich Ulrich.

Kollektionen 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48., 49., 50., 51., 52., 53., 54., 55., 56., 57., 58., 59., 60., 61., 62., 63., 64., 65., 66., 67., 68., 69., 70., 71., 72., 73., 74., 75., 76., 77., 78., 79., 80., 81., 82., 83., 84., 85., 86., 87., 88., 89., 90., 91., 92., 93., 94., 95., 96., 97., 98., 99., 100.

Seitensbestimmte gültig mit Aufschrift.

Programe zu Nr. 10 und 11 zu 10 Pf. und zu Nr. 12 zu 15 Pf. sind an der Kasse mit der Eintrittskarte zu entnehmen.

В. 15 Російський театр в Харбіні



В.16. Українська громада Харбіна поч.. ХХ століття