

Цитування:

Шевченко Л. М. Орієнталістська парадигма в європейській музиці XVIII–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 297–304.

Shevchenko L. (2025). Orientalist Paradigm in European Music of the 18th–19th Centuries. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 297–304 [in Ukrainian].

Шевченко Лілія Михайлівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан фортепіанно-теоретичного факультету
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>
lilia.my.forte@gmail.com

ОРІЄНТАЛІСТСЬКА ПАРАДИГМА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки музичного орієнталізму в європейській традиції XVIII–XIX століть шляхом аналізу ладових, ритмічних, тембрових та драматургічних засобів, за допомогою яких у музичному мистецтві конструювався образ Сходу як «іншого». **Методологічна основа** дослідження базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці Чан Юй-Чі, Чжун-Юань Чанг, Р. Голянека, М. Коллінза, Г. М. Міллера, Е. Зітер, Дж. Морана та ін. **Наукова новизна** роботи полягає в осмисленні музичного орієнталізму XVIII–XIX століть як художньо сконструйованого феномену, сформованого в межах західної естетичної та ідеологічної системи, а не як прямого відображення музичних традицій Сходу. Орієнталістські стилі розглянуто як умовні акустичні маркери екзотики, що функціонують незалежно від конкретного етнокультурного джерела та не потребують етнографічної точності. **Висновки.** Музичний орієнталізм у європейській культурі XVIII–XIX століть сформувався як умовна художня модель, породжена західною естетичною та ідеологічною складовою. Образ «Сходу» в музиці здебільшого мав уявний характер і функціонував як символ екзотики та інакшості. Так звані «східні» стилі – турецький, китайський, індійський, використовувалися як взаємозамінні знаки, не орієнтовані на етнографічну достовірність. В оперній та академічній музиці XIX – початку XX століття орієнталістська стилістика часто підтримувала ієрархію «свого» і «чужого», закріплюючи етнічне забарвлення за другорядними персонажами, тоді як головні герої залишалися в межах універсальної європейської мови. Водночас окремі напрями, зокрема угорський стиль, демонструють можливість більш автономного розвитку «чужого» матеріалу в європейській традиції. Загалом еволюція музичного орієнталізму віддзеркалює ширші соціокультурні трансформації Нового часу: шлях від романтизованого естетичного захоплення образом Сходу до його системної ідеологічної та культурної інструменталізації в межах західного художнього мислення.

Ключові слова: європейська музична культура, жанр, стиль, образ Сходу в мистецтві, орієнталізм, екзотизм, оперна і фортепінна традиція XVIII–XIX століть, міжкультурні взаємодії.

Shevchenko Liliya, Doctor of Art Criticism, Professor, Dean of the Piano and Theory Faculty, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Honoured Artist of Ukraine

Orientalist Paradigm in European Music of the 18th–19th Centuries

The purpose of this study is to identify the specific features of musical Orientalism in the European tradition of the 18th and 19th centuries through an analysis of the modal, rhythmic, timbral, and dramaturgical means by which the image of the East as the “Other” was constructed in musical art. **The methodological framework** of the research is based on historical-conceptual and hermeneutic approaches, as well as comparative analysis of factual data, drawing on the works of Chang Yu-Chi, Chung-yuan Chang, R. Golianek, M. Collins, H. M. Miller, E. Ziter, J. Moran, and others. **The scientific novelty** of the study lies in the interpretation of musical Orientalism of the eighteenth and nineteenth centuries as an artistically constructed phenomenon formed within a Western aesthetic and ideological system, rather than as a direct reflection of Eastern musical traditions. Orientalist styles are examined as conditional acoustic markers of exoticism that function independently of specific ethnocultural sources and do not require ethnographic accuracy. **Conclusions.** Musical Orientalism in European culture of the 18th and 19th centuries emerged as a conventional artistic model generated by Western aesthetic and ideological frameworks. The image of the “East” in music was largely imaginary and functioned as a symbol of exoticism and otherness. The so-called “Eastern” styles – Turkish, Chinese, Indian – were employed as interchangeable signs not oriented toward ethnographic authenticity. In operatic and academic music of the 19th and early 20th centuries, Orientalist stylistics often reinforced the hierarchy of “self” and “other,” assigning ethnic coloring to secondary characters, while principal protagonists remained within a universal European musical language. At the same

time, certain trends, notably the Hungarian style, demonstrate the possibility of a more autonomous development of “foreign” material within the European tradition. Overall, the evolution of musical Orientalism reflects broader sociocultural transformations of the modern era: a movement from romanticised aesthetic fascination with the image of the East toward its systematic ideological and cultural instrumentalisation within Western artistic thought.

Keywords: European musical culture, genre, style, image of the East in art, Orientalism, exoticism, operatic and piano traditions of the 18th–19th centuries, intercultural interactions.

Актуальність теми дослідження. Європейська культура Нового часу формувалася в умовах тривалого й складного взаємозв'язку з позаєвропейськими цивілізаціями, серед яких особливе місце посідав Схід. Цей контакт розгортався поступово: від поодиноких свідчень мандрівників до системного культурного зацікавлення, що з другої половини XVII століття набуло масового характеру. Європейська публіка відкривала для себе Китай, Османську імперію та Японію як простори екзотики, витонченості й альтернативного цивілізаційного досвіду.

У цьому контексті музичне мистецтво стало одним із ключових засобів репрезентації Сходу, формуючи стійкі звукові стереотипи та умовні стилістичні моделі. Водночас сучасне музикознавство дедалі активніше осмислює орієнталізм як комплексне явище, що поєднує естетичні, ідеологічні та соціокультурні виміри, що зумовлює актуальність дослідження механізмів формування «східного колориту» в європейській музичній традиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні музикознавчі дослідження засвідчують зростаючий інтерес до проблематики музичного орієнталізму в європейській культурі XVIII–XIX століть. У науковому дискурсі дедалі частіше орієнталістські практики розглядаються як складний культурний феномен, зумовлений соціальними, ідеологічними та колоніальними процесами Нового часу.

Вагомий внесок у вивчення цього питання зробили Чан Юй-Чі та Чжун-Юань Чанг, які аналізують механізми створення «іншого» та підкреслюють умовність західних уявлень про східні традиції. У працях Р. Голянека і М. Коллінза увага зосереджується на ладових, ритмічних і тембрових маркерах орієнталізму та їхній взаємозамінності в європейській композиторській практиці. Проблеми оперної та театральної репрезентації Сходу досліджуються у роботах Г. М. Міллера й Е. Зітер, де орієнталістська стилістика розглядається як засіб драматургічної ієрархізації. Концептуально важливими є також праці Дж. Морана, в яких музичний орієнталізм осмислюється як естетична конструкція, сформована західною культурною уявою.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки музичного орієнталізму в європейській традиції XVIII–XIX століть шляхом аналізу ладових, ритмічних, тембрових та драматургічних засобів, за допомогою яких у музичному мистецтві конструювався образ Сходу як «іншого».

Виклад основного матеріалу. Формування європейського уявлення про Схід у добу Нового часу відбувалося поступово й нерівномірно, у тісному зв'язку з розширенням географічних горизонтів, розвитком торгівлі та зростанням інтелектуальної цікавості до позаєвропейських культур. Схід сприймався як простір інакшості, що водночас приваблював екзотикою та стимулював пошук нових форм осмислення світу. Саме в цьому контексті з'являється потреба у впорядкованому знанні, здатному замінити фрагментарні й міфологізовані уявлення більш системним баченням іншої цивілізації.

Важливим чинником цього процесу стала поява перших узагальнюючих праць, присвячених культурі та побуту Сходу. Однією з них була книга німецького вченого Афанасія Кірхера «Китай роз'яснений», опублікована у 1667 році, яка справила значний резонанс у європейському інтелектуальному середовищі. Це видання, перекладене кількома мовами, запропонувало читачеві систематизований образ Китаю: з описами політичного устрою, соціальних практик, релігійних уявлень та мистецьких традицій. Отже, Китай уперше постає як цілісна культура, що заслуговує на осмислення та захоплення.

Паралельно з поширенням знань про Схід активізувався обіг матеріальних артефактів. Завдяки діяльності Ост-Індської компанії до Європи масово надходять китайські шовки, порцеляна, вироби зі срібла й золота. Ці предмети швидко інтегруються в побут аристократії та заможних міщан, формуючи нові стандарти смаку й естетичної репрезентації. Китайські вазы, статуетки, розписаний посуд починають сприйматися як знаки розкоші та культурної обізнаності, а інтер'єри європейських резиденцій прикрашаються орнаментами у так званому «східному стилі» [2, 13–25]. У цьому контексті Схід функціонує як символ витонченості й

уявної гармонії, що протиставляється раціоналізму західної культури.

З часом це захоплення набуває чіткіших стилістичних форм. У середині XVIII століття в межах ширшого орієнталістського дискурсу, який поєднував уявлення про турецьку, арабську, перську, японську та китайську культури, виокремлюються два провідні напрями – шинуазрі (*chinoiserie*) та тюркері (*turquerie*). Ці стилі не прагнули до автентичності; радше вони репрезентували європейське уявлення про «східну» естетику, адаптовану до місцевих художніх норм. Показово, що саме Франція стала головним осередком формування цієї моди, адже в той час вона визначала культурні й художні орієнтири для більшості європейських країн [6, 37–38].

Орієнталістські тенденції активно проникали й у сферу мистецтва. Література, живопис і театр зверталися до образів далеких країн як до джерела нових сюжетів і символів. Провідні європейські мислителі (Вольтер, Олівер Голдсміт, Йоганн Вольфганг Гете) використовували китайські мотиви для філософських узагальнень і культурної критики.

Музичне мистецтво також активно відгукувалося на орієнталістські настрої епохи. Образ Китаю в європейській музично-театральній традиції зазнавав численних трансформацій: від барокових італійських опер до французької опери-буф, від віденської оперети до експериментів американського мінімалізму XX століття. Одним із найстійкіших і найпоширеніших засобів формування уявного «східного» колориту в європейській музиці стала пентатоніка. Починаючи з XVIII століття, саме ця ладова модель закріплюється у свідомості композиторів і слухачів як звуковий маркер «іншого», здатний миттєво викликати асоціації з далекими й екзотичними культурами. Водночас важливо наголосити, що пентатонічні структури аж ніяк не є унікальними для китайської музичної традиції. Подібні ладові принципи широко представлені в музиці кельтських народів, у давньогрецьких наспівах, в афро-карибських традиціях. Аналогічні інтонаційні моделі виявляються у звучанні яванського гамелану та в традиційній музиці Ефіопії [3, 90–189].

Така географічна й культурна універсальність пентатоніки свідчить про її природну акустичну привабливість і функціональну зручність, але водночас проблематизує її використання як ознаки

конкретної етнічної ідентичності. У європейському мистецтві XIX століття пентатоніка переважно втрачала зв'язок із реальними музичними практиками Китаю й перетворювалася на умовний стилістичний знак. Вона виконувала символічну функцію: позначала екзотичний простір, протиставлений західній тонально-функціональній системі. Таким чином, застосування пентатоніки в європейській музиці слід розглядати як прояв орієнталістського мислення, у межах якого складні культурні традиції редукувалися до впізнаваних звукових формул.

У цьому контексті цілком закономірним виглядає прагнення європейських композиторів створити власні художні версії «китайського колориту». Показовим прикладом є опера Антоніо Вівальді «Теудзон», написана в 1718 році під час перебування композитора в Мантуї. Звернувшись до сюжетів, пов'язаних із «Книгою чудес» Марка Поло, Вівальді водночас відходить від усталених канонів італійської опери *seria*. Він експериментує зі структурою, оркестровкою, вводить гобої та мідні духові інструменти, а головну вокальну партію доручає жінці-сопрано, а не кастрату. Хоча в музичній тканині опери майже відсутні елементи, які можна вважати автентично «китайськими», її філософський підтекст, роздуми про мінливість влади та долі, формує новий, суто європейський спосіб осмислення китайської теми [5].

У середині XVIII століття звернення до китайської тематики в оперному театрі набуває більш усталених рис, хоча й залишається переважно умовним. Показовим у цьому сенсі є одноактна опера Крістофа Вільгельма Глюка «Китайянки» (1754), створена для придворної постановки у Шлосфі (резиденції імператриці Марії Терезії). Композитор не прагне відтворення реальної музичної традиції Китаю; натомість він конструює узагальнений образ «східного», спираючись на європейські уявлення про екзотику. Введення до оркестру ударних і перкусійних інструментів, асоційованих радше з так званим «турецьким стилем», створює ефект інтонаційної чужості, що для тогочасного слухача було достатнім маркером орієнтального колориту. Отже, «китайськість» у Глюка сформована в межах західної музичної мови [9, 115–119].

Подібний підхід зберігається й наприкінці XVIII століття, коли Луїджі Керубіні у 1793 році звертається до китайського сюжету в комічній опері «Кукуржі». Центальною фігурою твору стає китайський принц, персонаж, який дозволяє поєднати екзотичну

тематику з традиціями європейської опери-буфа. Музична мова твору насичена «східними» інтонаційними алюзіями, однак вони залишаються стилістично інтегрованими у класичну систему гармонії та форми. Показово, що згодом Керубіні використовує частини цієї партитури в опері «Алі Баба та сорок розбійників», переносючи «екзотичний» матеріал у зовсім інший географічний і культурний контекст. Така мобільність музичних образів свідчить про їхню умовність. Через складні політичні обставини «Кукуржі» тривалий час залишалася поза сценічною практикою, і лише у 2010 році твір уперше був виконаний в Австрії, що ще раз підкреслює фрагментарність рецепції орієнтальних опер цього періоду.

На зламі XVIII–XIX століть європейське сприйняття Китаю зазнає суттєвих трансформацій. Колоніальні конфлікти та опіумні війни руйнують романтизований образ далекої й недосяжної цивілізації, замінюючи його прагматичним уявленням про Китай як про економічно залежний простір. У масовій свідомості він дедалі частіше асоціюється з джерелом дешевої сировини та робочої сили, що неминуче впливає й на художні наративи. Водночас цей процес не означає повного згасання інтересу: після завершення опіумних воєн активізується діяльність місіонерів, дипломатів і підприємців, які знову відкривають Китай для культурних контактів. Західні музиканти та представники європейських дворів знайомлять імператорський двір із зразками європейської музики, що сприяє новому витку взаємного зацікавлення [14, 6–7].

У XIX столітті китайська музична традиція поступово входить до європейського культурного простору вже як джерело конкретних художніх рішень. Для композиторів цього часу вона стає резервуаром ладових моделей, тембрових фарб і сюжетних схем, які можна адаптувати до власної естетики. Проте йдеться не про пряме запозичення, а про переосмислення: інтонаційні формули та мелодичні контури трансформуються відповідно до європейських принципів гармонії, оркестрування й драматургії. У такий спосіб «китайський» елемент продовжує лінію шинуазрі, але водночас набуває більшої структурної значущості в межах музичного твору [15].

Особливу роль у цьому процесі відіграла Всесвітня виставка в Парижі 1867 року, організована за ініціативи Наполеона III. Китайський павільйон із чайною, торговими

рядами та живими виступами став справжньою сенсацією для європейської публіки. Безпосередній контакт із китайською виконавською традицією справив сильне враження на митців і сприяв переосмисленню орієнтальних образів у музиці. Австрійська композиторка Луїза Хенель, якій було доручено аранжування низки китайських пісень, зокрема чайної пісні імператора Цяньлуна XVIII століття та кількох танцювальних номерів, створила зразки тонкої, прозорої фактури. Сучасники сприймали ці обробки як новаторські й навіть убачали в них передчуття імпресіоністської оркестрової естетики Клода Дебюссі [15, 142–150].

На початку XIX століття саме німецький культурний простір став одним із перших у Європі, де китайська тематика почала набувати музично-сценічного втілення як самостійний художній імпульс. У цьому контексті особливе значення має постать Карла Марії фон Вебера, чия рання «Китайська увертюра» (1804) стала однією з перших спроб інструментального осмислення «китайського» образу в межах західної симфонічної традиції. Уже в цьому творі виявляється прагнення композитора до створення умовного екзотичного простору за допомогою ладових відхилень, оркестрових фарб і ритмічної організації, які, не будучи автентичними, формували для слухача відчуття культурної інакшості.

Подальшим розвитком цих пошуків стала музика Вебера до п'єси Карло Гоцці «Турандот», написана у 1809 році. У цій сценічній музиці простежуються прямі стилістичні та інтонаційні перегуки з «Китайською увертюрою», що дозволяє розглядати обидва твори як частини єдиного експериментального процесу. Саме через них китайський сюжет уперше починає функціонувати в європейській музиці як джерело специфічної драматургічної атмосфери, яка згодом стане надзвичайно впливовою для подальшого розвитку оперного театру [10, 100–104].

У другій половині XIX століття зацікавлення Китаєм виходить за межі суто художніх практик і набуває прикладного, матеріального виміру. Показовим прикладом є діяльність швейцарського підприємця Жана-Фредеріка Бове, який, заснувавши в Макао компанію Bovet London, зорієнтував виробництво годинників і музичних скриньок спеціально на китайський ринок. Особливістю цих механічних інструментів було відтворення популярних китайських мелодій, серед яких особливе місце посідала пісня «Квітка

жасмину», а також більш провокативний твір «Вісімнадцять дотиків». Таким чином, китайська музика вперше почала циркулювати в Європі у формі відносно стабільно зафіксованого мелодичного матеріалу.

Одна з таких музичних скриньок, придбана бароном Едуардо Фассіні-Камоцці під час боксерського повстання, згодом опинилася в Італії. Саме вона, за свідченнями сучасників, стала джерелом знайомства Джакомо Пуччіні з мелодією «Квітки жасмину». У 1920 році композитор почув цю тему і використав її як ключовий інтонаційний символ у своїй опері «Турандот», перетворивши народну мелодію на драматургічний центр масштабного сценічного полотна [1, 156–159].

Опера «Турандот», завершена після смерті Пуччіні Франко Альфано, стала кульмінацією багатовікового європейського захоплення китайським сюжетом. Композитор інтегрував у партитуру щонайменше вісім китайських народних мелодій, органічно поєднавши їх із власною пізньоромантичною мовою. За припущенням музикознавця Ентоні Шепарда, навіть знаменита арія *Nessun dorma* може мати інтонаційні витоки в одному з китайських джерел. Більше того, дослідники не виключають, що вплив мелодій зі скриньок Бове відчутний і в ранній опері Пуччіні «Мадам Баттерфляй», де східні інтонації функціонують на підсвідомому рівні.

Варто зазначити, що сюжет про принцесу Турандот приваблював і багатьох інших композиторів. До нього зверталися Герман фон Левенсхольд, Франц Данці, а згодом і Ферруччо Бузоні, кожен із яких пропонував власну стилістичну інтерпретацію матеріалу. Проте саме версія Пуччіні змогла вийти за межі свого часу й закріпитися в культурній пам'яті як універсальний символ «китайської» опери в європейській традиції [4, 33–39].

На межі XIX–XX століть китайська тематика продовжує активно резонувати в музичній уяві європейських митців, але характер цього інтересу суттєво змінюється. Якщо раніше переважала декоративна стилізація, то тепер композитори дедалі частіше прагнуть до глибшого інтонаційного й структурного осмислення «східного» матеріалу. Так, у романсі Клода Дебюссі «Китайський рондель» ефект екзотики досягається ладовими або тембровими засобами, а також через специфічну ритміку, фонетичну організацію тексту та синтаксичну фрагментацію музичної фрази. Цей твір передбачає формування нової камерно-

вокальної орієнтальної стилістики XX століття [4, 22–32].

Схожі тенденції простежуються й у творчості Моріса Равеля, зокрема в сюїті «Моя матінка Гуска», де далекосхідні алюзії інтегруються в витончену оркестрову фактуру, позбавлену прямої етнографічності, але насичену образною символікою. Такі пошуки знаменують принциповий зсув: від поверхової «шинуазрі» як модної прикраси - до складної, багаторівневої інтеграції східних інтонацій у самій тканині європейської музичної мови [8].

Отже, мода на «китайське» в Європі пройшла тривалий і суперечливий шлях розвитку: від наївного екзотичного захоплення та театральної умовності – до масштабного культурного експерименту, а згодом і до сфери практичних, економічних та колоніальних інтересів. У музиці цей процес відобразився у поступовому ускладненні художніх засобів і зростанні значущості східних інтонацій, які з декоративного елементу перетворилися на активний чинник оновлення європейської музичної мови.

Ще одним важливим проявом європейського музичного орієнталізму став так званий «турецький стиль», який сформувався на перетині історичних подій, культурної пам'яті та художньої фантазії Заходу. Як зазначає дослідник Джонатан Моран, витоки цього стилю традиційно пов'язують із «бойовою музикою, що виконувалася турецькими військовими оркестрами поблизу стін Відня під час облоги міста 1683 року» [10, 29–30]. Водночас сам Моран наголошує на парадоксальності цієї спадковості: безпосередній контакт європейців із реальним звучанням османських військових ансамблів був украй обмеженим. Лише незначна кількість очевидців могла почути цю музику наживо, а ще менше - зберегти в пам'яті її справжні інтонаційні та ритмічні риси.

Унаслідок цього «турецький стиль», що утвердився в європейській музичній традиції, значною мірою виявився сконструйованим образом, сформованим уявою самих композиторів і слухачів. Він не стільки відображав автентичну османську музичну практику, скільки відповідав очікуванням публіки, якій «східне» здавалося одночасно загрозливим і привабливим. Такий стиль забезпечував естетичне задоволення, але водночас слугував інструментом символічного дистанціювання, закріплюючи відчуття культурної переваги Заходу над «Іншим».

До найбільш упізнаваних рис «турецької музики» в європейському розумінні належали

характерні ритмічні формули з переважанням руху восьмими, підкреслений басовий пульс, прикрашений форшлагами, а також активне використання ударних інструментів, покликаних імітувати звучання яничарських оркестрів. Трикутник, великий барабан, тарілки й пікколо-флейта стали своєрідними акустичними маркерами «турецького» колориту. Показовим у цьому контексті є приклад опери Каміля Сен-Санса «Самсон і Даліла» (1877), де композитор намагається створити атмосферу «східного» світу, але не виходить за межі усталеної європейської дихотомії між «Своїм» і «Чужим». Навіть у тих епізодах, де Сен-Санс звертається до арабського ладового матеріалу, оркестровка з використанням кастаньєт звучить для носія арабської культури щонайменше неприродно. Ще більш парадоксальним є поєднання цих елементів із фрагментами, що нагадують незавершений туркменський марш, який не має безпосереднього стосунку до біблійного або близькосхідного контексту опери.

Подібні механізми умовного «означення Сходу» були типовими для широкого спектра західних музичних і поетичних практик XIX–XX століть. У масовій культурі початку XX століття це проявлялося, зокрема, в популярності пісень з «орієнтальними» назвами: «Я заспіваю тобі пісні Аравії», «Син араба», «Прощання араба зі своїм коханим конем». Навіть твір Керолайн Нортон був поданий під назвою «Арабська мелодія», що автоматично викликало у слухачів асоціації з біблійною Палестиною, незалежно від реального музичного матеріалу. Показово, що через кілька десятиліть назва Nooshie Cooshie продовжує експлуатуватися в танцювальній музиці, підтверджуючи: орієнталізм використовує «чужу» культуру не для її автентичного відтворення, а як проєкційний простір західних фантазій про Інше [11, 45–46].

Схожі принципи простежуються й у високому академічному мистецтві. Так, вступ до увертюри Моріса Равеля «Шехеразада» (1898) базується на використанні целотонних гам, що створюють ефект невизначеної, «позачасової» екзотики. Імовірно, композитор зазнав впливу музики індонезійського гамелану, яку почув на Всесвітній виставці в Парижі 1889 року. Проте й тут ідеться не про пряме запозичення, а про трансформацію чужого звукового досвіду в межах французької імпресіоністичної мови.

Звернення до образу Індії в західній музиці з'являється відносно пізно – лише у XIX столітті. На початку XX століття цей

інтерес стає більш помітним, зокрема у вокальній музиці. Пісня Емі Вудфорд-Фінден *Pale Hands I Loved Beside the Shalimar* (1902) відкривається «індійським» вступом, який можна інтерпретувати як алюзію на фригійський лад або на рогу мультані. Втім, точність таких паралелей не є визначальною: важливіше, що «індійський» елемент тут виконує декоративну функцію, не спираючись на реальні індійські ритмічні чи метричні системи, зокрема на традицію табла [12, 31–37].

Перехід до так званого «Далекого Сходу» – терміна, який сам по собі є етноцентричним і відображає західне уявлення про культурну «віддаленість» регіону, – виявляє аналогічну тенденцію. Культурні маркери екзотики легко взаємозамінювалися: «східний» стиль міг однаково означати Китай, Японію чи Бірму. Наприклад, салонна балада кінця XIX століття *The Mousmee* позиціонувалася як «японська», але з такою ж легкістю була пристосована до тексту Редьярда Кіплінга *The Road to Mandalay*, що тематично пов'язаний із Бірмою. У цьому випадку «східність» функціонує як універсальний знак екзотики, який не потребує культурної точності [13, 55–64].

Ця стилістична рухливість яскраво проявляється і в оперному театрі. Після успіху «Гейші» (1896) композитор Сідні Джонс без суттєвих естетичних змін переносить свою увагу з Японії до Китаю, створюючи оперу «Сан Той» (1899). Аналогічний шлях проходить і Джакомо Пуччіні, переходячи від «Мадам Баттерфляй» до «Турандот». В останній опері персонажі Пінг, Понг і Панг постають як карикатурні носії китайських стереотипів, тоді як музична мова – пентатоніка, паралельні кварта, активне використання арфи, челести та гlockenшпіля – підкреслює умовний «китайський» колорит. Водночас ліричні арії принцеси Ліу (*Signore, ascolta!, Non piangere, Liù!*) свідомо позбавлені етнічного маркування, що відображає ідеологічну модель, за якої другорядні персонажі «етнізуються», а головні герої зберігають універсальну європейську інтонацію [7, 191–196].

Паралельно з цими процесами у XIX столітті формується й угорський стиль, який, на відміну від «турецького», поступово набуває більшої музичної автономії. Його витoki пов'язані з практикою ромських ансамблів, що діяли як професійні музиканти в Угорщині. Характерними рисами цього стилю стали синкоповані та пунктирні ритми, дактилічні формули, віртуозні скрипкові пасажі,

використання збільшеної секунди та акцент на підвищеному четвертому ступені.

Визначальну роль у кристалізації угорського стилю відіграв Ференц Ліст, який теоретично й практично закріпив поняття так званої «циганської гами», де саме підвищена четверта стала ключовою ладовою ознакою. Його «Угорські рапсодії» демонструють інтеграцію цих інтонаційних особливостей у межах західної гармонічної системи, поєднуючи національний колорит із традиційною модуляційною логікою.

Отже, якщо «турецький стиль» у європейській музиці значною мірою був продуктом уяви та ідеологічної проєкції, то «угорський стиль» поступово сформувався як відносно самостійна художня система зі стабільним набором виразних засобів, ставши одним із помітних напрямів музичної культури XIX століття.

Для західного суспільства, яке переживало глибокі соціальні трансформації, зумовлені індустріалізацією, Схід поставав простором особливого зачарування – символом нібито втраченої стабільності, циклічності та «вічності». Втім уже в другій половині XIX століття розвиток етнології та антропології, зокрема спроби класифікації «рас» за фізичними й культурними ознаками, остаточно підірвав просвітницьку ідею універсалізму, закріпивши ієрархічне бачення культур, яке значною мірою визначило характер орієнталістських уявлень у мистецтві.

Наукова новизна роботи полягає в осмисленні музичного орієнталізму XVIII–XIX століть як художньо сконструйованого феномену, сформованого в межах західної естетичної та ідеологічної системи, а не як прямого відображення музичних традицій Сходу. Орієнталістські стилі розглянуто як умовні акустичні маркери екзотики, що функціонують незалежно від конкретного етнокультурного джерела та не потребують етнографічної точності.

Висновки. Музичний орієнталізм у європейській культурі XVIII–XIX століть формувалася як художня конструкція, створена в межах західної естетичної та ідеологічної системи. «Схід» у музиці постає насамперед уявним простором, наповненим символами екзотики, інакшості та відстані.

Так звані «турецький», «китайський», «індійський» або загалом «східний» стилі функціонували як умовні знаки, що легко взаємозамінювалися та не вимагали етнографічної точності. Їхні ладові, ритмічні й темброві ознаки (пентатоніка, целотонні гами,

яничарські ударні, підвищені ступені) слугували радше акустичними маркерами екзотики, ніж відображенням реальних музичних практик неєвропейських культур.

Орієнталістські образи в академічній музиці часто відтворювали ієрархічну модель «своє – чуже», в якій етнічне забарвлення закріплювалося за другорядними або маргіналізованими персонажами, тоді як головні герої зберігали універсальну європейську музичну мову. Такий підхід чітко простежується в оперній і фортепіанній традиціях XIX – початку XX століття.

Водночас існували й винятки, коли звернення до «чужого» матеріалу поступово набувало рис більшої музичної самостійності. Прикладом цього є формування угорського стилю, що, на відміну від «турецького», розвинувся в стійку систему інтонаційних, ритмічних і ладових ознак та був інтегрований у західну композиційну практику без повної втрати зв'язку з живою традицією. Загалом еволюція музичного орієнталізму відображає ширші соціокультурні процеси Нового часу: перехід від романтизованого захоплення Сходом до його до його ідеологічного та культурного привласнення в умовах колоніальної політики та расового мислення.

Література

1. Ahrendt R., Ferraguto M., Mahiet D. Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present. London, New York and Shanghai: Palgrave Macmillan, 2014. 213 p.
2. Chang Yu-Chi. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*. 2012. No. 54, Vol. 1. P. 13–25.
3. Chung-yuan Chang. Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry. New Pokemon Snap: Singing Dragon, 2011. P. 90, 189.
4. Chuqiao Guo. Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Libraries, 2021. 73 p.
5. Collins M., Kirk E. K. Opera and Vivaldi. Texas: University of Texas Press, 1984. 408 p.
6. Golianek R. Twórczość operowa S. Moniuszki a idea opery narodowej. Poznań, 2000. 124 p.
7. Gottfried R. M. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques. *Target international Journal of Translation Studies*, 2006. P. 191–196.
8. Lewis R. Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation. London: Routledge, 1996. 324 p.
9. Miller H. M. History of Music. New York: Barnes and Noble Books, 1972. 247 p.
10. Moran J. Interdisciplinarity. London: Routledge, 2002. 207 p.

11. Tovey D. *Essays in Musical Analysis* Essays in Musical Analysis. London: Oxford University Press, 1972. Vol. 3. 90 p.

12. Parry B. *Delusions and Discoveries: India in the British Imagination, 1880–1930*. London: Verso, 1998. P. 31.

13. Readings B. *The University in Ruins*. London: Harvard University Press, 1996. P. 89.

14. Thomas N. *Anthropology and Orientalism*. *Journal: Anthropology Today*. 1991. No. 7/2. P. 6–7.

15. Ziter E. *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 196.

References

1. Ahrendt, R., Ferraguto, M., Mahiet, D. (2014) *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. London, New York and Shanghai [in English].

2. Chang, Yu-Chi. (2012) *Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan*. *Journal Physical Culture and Sport* [in English].

3. Chung-yuan, Chang. (2011) *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. New Pokemon Snap [in English].

4. Chuqiao, Guo. (2021) *Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music*. Tuscaloosa, Alabama [in English].

5. Collins, M., Kirk, E. K. (1984) *Opera and Vivaldi*. Texas [in English].

6. Golianek, R. (2000) *Twórczość operowa S. Moniuszki a idea opery narodowej*. Poznań [in English].

7. Gottfried, R. M. (2006) *Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. *Target international Journal of Translation Studies* [in English].

8. Lewis, R. (1996) *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London [in English].

9. Miller, H. M. (1972) *History of Music*. New York [in English].

10. Moran, J. (2002) *Interdisciplinarity*. London [in English].

11. Tovey, D. (1972) *Essays in Musical Analysis* Essays in Musical Analysis. London [in English].

12. Parry, B. (1998) *Delusions and Discoveries: India in the British Imagination, 1880–1930*. London [in English].

13. Readings, B. (1996) *The University in Ruins*. London [in English].

14. Thomas, N. (1991) *Anthropology and Orientalism*. *Journal: Anthropology Today* [in English].

15. Ziter, E. (2003) *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025

Отримано після доопрацювання 08.12.2025

Прийнято до друку 19.12.2025

Опубліковано 29.12.2025