

UDC 78.072

MODERN UKRAINIAN BALLET: SOCIO-CULTURAL AND ART COMPONENTS

Zinchenko Veronika – first-year master's student,
Department of World music, Petro Tchaikovsky
National Music Academy, Kyiv

The article is devoted to contemporary Ukrainian ballet art. From the last third of the twentieth century, the genre of ballet attracts the attention of contemporary Ukrainian composers and takes a significant place in the world's contemporary socio-cultural space. Among them are main reasons of such activation of the genre – the progressive activity of a new generation of dancers and choreographers, which are representation modern choreographic art, and the cooperation of Ukrainian composers with directors who are oriented on modern choreographic language, opening in the scenography field, etc.

The main socio-cultural and artistic tendencies of the contemporary Ukrainian ballet are as follows: the advantage of modern choreographic language over classical, plasticity over danciness, the creation of remakes from classical ballet masterpieces, the activity promotion of the ballet genre among the audience, the collaboration of choreographers and Ukrainian composers, the result of which is the creation of artistic designs of modern non-academic ballet.

Different types of ballets are considered in the article: those whose music is *written specifically for ballet* («Olga» by E. Stankovych, «Gagaku» by V. Pol'ova, «The dream of Rosa» by O. Rodin), and those where the musical material is *non-ballet music* («Crossroads» by M. Skoryk, «Seasons of the Year» by O. Rodin). In connection with the last position, the concept of dance and plasticity of music is singled out.

The research has shown that the Ukrainian contemporary ballet is in line with world trends. This is evidenced by the creation of a remake and paraphrase for the classical-romantic ballet model (ballet «The dream of Rosa» as a paraphrase to the same name by M. Fokin), the use of various genre-intonational ethnic models («Olga» by E. Stankovych-Slavic ethnics, «Gagaku» by V. Pol'ova-Japanese), an appeal to the modern choreographic language (in these works, modern choreography is used).

Key words: ballet, genre and intonation specificity, Ukrainian contemporary composers, density, plasticity.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 79.2;78.21

ОПЕРНІ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТУ «ТУРАНДОТ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ван Юй – пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, м. Львів провінція Сичуань, викладач, Лешанський педагогічний університет, музичний факультет
orcid.org/0000-0001-7760-576X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.99
宇 <77136983@qq.com>

Порушується питання множинного поширення сюжету «Турандот» у європейській культурі в оперному жанрі. Цей сюжет втілювався впродовж ХІХ ст. різними композиторами: представниками австро-німецької школи К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Райссігер, К. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум, нідерландським композитором ван Хоуеном, класиком дансько-норвезької школи Г. Ф. Фон Левеншйольдом та італійським композитором А. Бацціні – вчителем Дж. Пуччіні. Серед жанрових варіантів сюжет «Турандот» викликав різновиди опер: зінгшпіль, лірико-романтичні, казково-романтичну оперу, романтичну драму вагнерівського типу, трагедійну романтичну драму, лірико-психологічну оперу, продемонструвавши шлях від класичних, ранньоромантичних до пізньоромантичних прочитань орієнтальної теми.

Ключові слова: Турандот, опера, Ф. Данці, К. Райссігер, Й. Пютлінген, Г. Ф. фон Левеншйольд, А. Йенсен, Т. Рехбаум, А. Бацціні, орієнталізм.

Актуальність теми. В історії музичного мистецтва завжди існували сюжети, що викликали особливе зацікавлення композиторів різних епох і народів. До таких належить китайська казково-легендарна історія про принцесу Турандот, яка отримала чимало цікавих прочитань у різноманітних музичних жанрах, насамперед, сценічних. І хоча ця тема спочатку була апробована літераторами та драматургами (Нізамі, Франсуа Петіс, А.-Р. ля Саж, Ж.-Ф. д'Орневаль, К. Гоцці, Ф. Шіллер), не забарилися і її музично-сценічні та інструментальні втілення. Багатство та різноманітність стильових епох, композиторами яких був реалізований цей сюжет у відповідності до викликів часу тих чи інших періодів – вражаючий, а кілька десятків об'ємних та менших композицій, наразі майже недосліджених у різних жанрах аргументують актуальність теми. Пов'язана насамперед з іменем

Дж. Пучіні, в якого Турандот стала героїнею останньої недописаної опери і, ймовірно, за пристрасними перипетіями, балансуванням на межі життя і смерті сюжет якнайкраще відповідав естетиці веризму, речником якого і виступав італійський композитор. Світова слава «Турандот» Дж. Пучіні безперечно завдячує її музичним вартостям, однак, із цим сюжетом пов'язані імена багатьох відомих і менш відомих авторів, серед яких Карл Марія фон Вебер, Франц Сераф фон Дестуш, Карл Блюменродер, Франц Данці, Карл Готліб Райссігер, Феруччо Бузоні, Пауль Гіндеміт, Альфред Шнітке, Джан Маліп'єро, Лючано Беріо та багато ін.

Огляд публікацій. У музикознавчому науковому просторі лише частково та дуже опосередковано порушується проблема множинного втілення Турандот в оперному мистецтві (окрім розлогої літератури про оперу Дж. Пучіні), зокрема, в сучасних роботах дотичних до розгляду орієнтальних тем у музиці та мистецтві: Цзен Тао [3, 17], Лі Дзін, Лі Мін, В. Ашбрука та Г. Пауерса [4], Б. Куна [12], Санг Ін Вей [15], Г. Сасе [13]. Ідеї даного напряму співзвучні з пошуками крос-культурних досліджень в аспекті міжкультурної комунікації, насамперед, китайських учених Цанг Чі Фанга, Кім Юнг Юна [10]. Дані про досліджувані опери на сюжет «Турандот» знаходяться в низці монографічних досліджень про композиторів: Ф. Данці [14], Й. Пюттлінгена [7], К. А. Левеншійольда [5, 6], Й. ван Хоувена [1], К. Г. Райссігера [11], енциклопедіях та довідниках [8, 9]. В українському музикознавстві даний аспект проблематики, а саме – спостереження над утіленням теми Турандот в оперному мистецтві ХІХ ст. наразі не піднімався.

Мета статті полягає у виявленні особливостей та рис взаємодії оперних жанрово-стильових зразків у кореспонденції з вихідним сюжетом та відтворення панорами шляху втілення теми «Турандот» у європейському оперному мистецтві впродовж ХІХ ст.

Виклад матеріалу дослідження. Мандруючи європейською музичною культурою, сюжет про Турандот, втілюючись у численних різноманітних жанрах, пройшов надзвичайно цікавий шлях, демонструючи сегменти розширення-розгалуження, схрещення, трансформацій та мутацій, породжуючи при тім зовсім нові види категорії. Так, жанрові межі щодо музичного втілення даного сюжету доволі широкі: в оперній драматургії. Це опера-казка, опера-комедія, опера-притча, опера-драма, а також оперета, водевіль; у музично-театральному мистецтві – музика до драми, музика до комедії. Знайшла своє втілення тема Турандот і в балетному мистецтві. Зрештою, в ХХ ст. даний сюжет проявився і в новітньому синтетичному музично-драматичному жанрі «зонг-театрі», стаючи при тім інспірацією до численних авангардних перформенсів, нетрадиційних постановок, трансформацій тощо. Цікавими та неординарними з точки зору музичного оформлення є і сучасні кіно втілення даного сюжету. Цікаво, що Турандот знайшла своє місце і в сфері інструментальної програмної музики у жанрах симфонічної увертюри, сюїти, симфонічного циклу, а також у фортепіанній музиці. Така широка жанрова палітра прочитань цієї теми і викликала наукову інспірацію дослідження, Загалом Турандот є своєрідним гібридом – збірним образом азійської героїні, що отримав у європейських митців чималу кількість інтерпретаційних моделей. Вперше цей персонаж трапляється у Нізамі, який виклав історію про жорстоку принцесу у розповідях семи красунь. Історія, яку розповідала четверта слов'янська красуня (?), що жила у червоному палаці під планетою Марс, є найдавнішим літературним джерелом про жорстоку принцесу, яка загадує загадки недолюбимим нареченим, а після випробування страчує їх один за одним. У перекладі французького мандрівника-сходознавця Петіса де ля Круа вперше з'являється ім'я Турандот. У 1710 р., після написання першої біографії Чингізхана, Франсуа Петіс де Ла Круа опублікував книгу казок «Тисяча і один день», що поєднує різні азійські літературні сюжети. Однією з найцікавіших історій була оповідь про монгольську княгиню Хутулун, яка в його адаптації іменувалася Турандот, що означало «турецька донька» або донька Кайду. Петіс де Ла Круа, виводячи як головну тему трьох загадок (тема загадок існувала в дуже багатьох фольклорних традиціях у світі і, очевидно, була співмірною європейцям) наділив свою героїню особливою жорстокістю, адже кожен претендент на руку княгині втрачає життя, якщо не відгадає її загадок. Цей сюжет був підхоплений французькими драматургами А.-Р. ля Сажем (Лесаж) та Ж.-Ф. д'Орневалем. Так, першим сценічно-музичним утіленням сюжету «Турандот» можна вважати комічну оперу Лесажа «Китайська принцеса», яка виставлялася у Паризькому ярмарковому театрі в 1729 р. В основі п'єси лежить центральний епізод сюжету з відгадування загадок, які задає нареченим капризна і жорстока принцеса, відправляючи їх один за одним на страту, забавляючись над ними.

В інтерпретації Карло Гоцці сюжет про китайську принцесу знайшов доволі активний відгук: ф'яба (жанр театральної казки) італійського автора вирішена у традиційній манері *commedia dell'arte*, п'єса залюбки ставилася різноманітними театральними групами у багатьох країнах Європи. Прем'єра цієї ф'яби у стилі трагікомедії відбулася у Венеції 1762 р. Очевидно, що яскраве театральне

видовище, в якому змішані пригоди, фантастичні елементи з приземленим вуличним мистецтвом та імпровізаційністю отримало велику популярність. К. Гоцці, в певному сенсі «націоналізуючи» орієнтальний сюжет, додає фігури італійської *commedia dell'arte*, яка мала плідні і тривкі традиції в Італії. Загалом, п'єса була більш венеційською, аніж китайською, а головний персонаж – Турандот – жорстока невмолима принцеса отримала низку епітетів «тигрової жінки», «жінки-вбивці», «жінки-вамп» [2; 17]. Однак, порівняно з Лесажем у Гоцці образ героїні стає більш складним і глибшим, адже за природою Турандот не є жорстокою, натомість своєю поведінкою виказує ставлення до недолугих чоловіків, протестуючи таким чином проти нерівного положення чоловіка і жінки в світі.

Орієнталізм п'єси К. Гоцці захопив і німецьку публіку. Драматургія К. Гоцці була добре відомою в Німеччині не лише крізь призму всюди сутніх італійських театрів, але й існували німецькомовні переклади, наприклад Фрідріха Вертса 1777–1779 рр., які поширилися в літературних колах. Гостродраматичний сюжет та емоційна насиченість образу Турандот привернула увагу Ф. Шіллера, який, на зорі формування ранньоромантичної естетики, тонко відчув суто романтичні тенденції цього сюжету, трансформуючи його у власну драматичну версію. Вона з'явилася взимку 1801-1802 рр. у Ваймарі під назвою «Турандот, принцеса Китаю» при підтримці і захопленні Й. В. Гете, який і спрямував цей твір на веймарську сцену. Так, при зусиллі двох найбільших літературних талантів епохи народилася нова Турандот. Ф. Шіллер дотримався загальної конструкції п'єси К. Гоцці, проте значно глибше розкрив психологічні аспекти героїні та ситуацій довкола неї. Він повністю позбавляється венеційського дель'артового колориту, переводячи п'єсу з пригоницької трагікомедії у ранг персональної романтичної драми. Шіллерівська Турандот стає трагічною героїнею, а тема кохання Калафа має значно глибше коріння, аніж раптове захоплення. Змінює Ф. Шіллер і орієнтальний колорит, намагаючись впровадити чим більше китайських елементів, прагнучи надати цьому сюжетові хоча б відносної китайської автентичності [13].

Загалом, із даним сюжетом чільними стають дві провідні лінії літературно-драматичних прочитань: італійська, втілена К. Гоцці та німецька, пов'язана з прочитанням Ф. Шіллера (французьку версію вважатимемо початковою). Саме ці дві інтерпретації сюжету Турандот будуть превалювати у європейському музично-театральному контенті. Кожна з них, наділена власною атрибутикою та вимірами, викликаючи ті чи інші типи жанрово-драматургічних прочитань та музичних втілень.

Так, початково п'єса Ф. Шіллера йшла з музикою Франца Серафа фон Дестуша (1772–1844 рр.), написаної у 1804 р. Для постановки «Турандот» Шіллера у Ваймарі Карл Марія фон Вебер написав музику до цієї вистави у вересні 1809 р: Увертюру та шість інструментальних фрагментів. Власне, увертюра є одним із найвагоміших внесків Вебера у жанр музики для театру. Варто зазначити, що музика Вебера значно популярніша від музичного оформлення Дестуша, хоча п'єса Шіллера йшла однаково успішно в багатьох європейських театрах і з музикою Дестуша, і з музикою Вебера. З плином часу та появою все нових творів і трактовок сюжету «Турандот», а також і власними творами К. М. фон Вебера ця музика стала призабутою. До її відродження спричинився в дуже своєрідний спосіб у середині ХХ ст. П. Гіндеміт у своїх симфонічних «Метаморфозах».

Приблизно в той же час, що музика Ф. Дестуша і К.-М. Вебера, на оперному видноколі з'являється трагікомічна опера нюрнберзького композитора К. Блюменродера (1789-?) «Турандот або Загадки», поставлена у Мюнхені в Королівському та Національному театрах у 1908 р. на власне лібрето. Саме цей твір можна вважати першим повноцінним оперним зразком [15]. Невдовзі ініціативу підхопив відомий тогочасний оперний композитор та віолончеліст Франц Данці (1763–1826 рр.), який звернувся до текстів К. Гоцці, створюючи одну зі своїх останніх композицій – зінгшпіль на 2 дії, поставлений у Придворному театрі Карлсруе у 1816 р. [14]. Вихованець мангаймської школи, в творчості якого поєднується класичний моцартівський стиль та відчутні ранньоромантичні тенденції, Ф. Данці пише лібрето німецькою мовою, чим передбачив романтичні ідеали відродження та плекання національних традицій. Загалом, Ф. Данці належить вагомий музично-публіцистичний спадок, він був постійним дописувачем у «Загальну музичну газету». Його вірші були відомими і друкувалися у Мюнхені, деякі з них він поклав на музику. На власне лібрето створена відома і популярна свого часу комічна двоактна опера «Репетиція опери». Данці був близьким товаришем Карла Марії фон Вебера, який став творцем яскравої однойменної симфонічної увертюри «Турандот», написаної ще у 1809 р., ймовірно, з метою подальшого написання опери.

У середині ХІХ століття з'являються опери інших німецьких композиторів, зокрема, Карла Готліба Райссігера (1798–1859 рр.), який пише 2-актну романтичну оперу «Турандот», виставляючи її з великим успіхом у Дрездені в 1835 р. Приятель Р. Вагнера (К. Г. Райссігеру належить право виконання вагнерівського «Рієнці»), цей композитор розширює видові жанрові межі музично-

сценічних прочитань сюжету Турандот. Так, спираючись у рівній мірі і на Гоцці, і на Шіллера він творить у жанрі великої драматичної опери на два акти, поставленої у Гофопері Дрездена 22 січня 1835 р. [11; 92].

Буквально за три роки австрійсько-німецький композитор нідерландського походження Й. Пюттлінген також адаптує даний сюжет в оперному жанрі. Його твір датується 1838 р. [7]. Під псевдонімом Йогана ван Хоувена його казково-романтична опера поставлена у Відні. Він студіював фортепіано у видавця Ф. Шуберта і Л. ван Бетговена – М. Й. Лебенсдорфа, а лекції з вокалу брав у близького друга Ф. Шуберта і Л. ван Бетговена – абата Фогля, а його чудовий тенор високо оцінений відомим критиком Е. Гансліком. Й. Пюттлінген у музиці залишив слід як композитор-пісняр, який створив понад 330 композицій в даному жанрі, звертаючись головно до творчості Г. Хайне (100 пісень). Серед його шести опер найбільшої популярності зазнали «Турандот, принцеса Шираку» (1838 р.) і «Жанна д'Арк» (1840 р.). Близькими друзями Й. Пюттлінгена були Роберт і Клара Шуман, Гектор Берліоз, Ференц Ліст, Джакомо Майєрбер, Отто Ніколаї, Фелікс Мендельсон, для якого Хоувен влаштував постановки ораторійних полотен у Відні. Його опера «Турандот», сповнена «чудового пісенного мелодизму», за словами Г. Берліоза досить тривалий час входила до репертуару Віденської опери [1; 504].

Особливо цікавою є адаптація сюжету Турандот датсько-норвезьким композитором Германом Фредеріком фон Левеншйольдом [5]. У 1854 р. у Копенгагені з'явилося нове прочитання цієї орієнтальної теми в сфері музичної драматургії – опера «Турандот». Вона належить до провідних досягнень данської музичної драми з музикою барона Левеншйольда та тексту автора Ханса Хаагена Ньєгаарда. Як зазначають данські та норвезькі дослідники «достеменно невідомо, звідки письменник отримав натхнення для створення Турандот. Обидві драми – Шіллера і Гоцці були перекладені на данську мову в першій пол. XIX ст., і, очевидно, автор лібрето був знайомий з двома версіями» [8; 147–49]. Рукопис опери зберігається в архіві Королівського театру, причому більша частина лібрето зустрічається тільки в примітках (літературний варіант лібрето втрачений). Прем'єра опери Левеншйольда-Ньєгаарда «Турандот» відбулася 3 грудня 1854 р. у Копенгагені. І хоча в постановці задіяні кращі сили театру (європейської слави співаки: мецо-сопрано Леокадія Гарлах, баритони Крістіан Хансен, Пітер Шрам), вокально-драматична складність партій (особливо титульної героїні Турандот, яку назвали божевільно складною) та громіздка драматургічна конструкція опери не дозволили залишитися надовго в репертуарі. Відбулася ще одна спроба поновити оперу в 1874 р. після смерті композитора, однак музикознавець Г. Бріка намагався пояснити комплікації щодо постановки опери: «Текст «Турандот» Левеншйольда-Ньєгаарда, маючи яскраву драматичну концепцію, не зовсім відповідав закономірностям оперної драматургії (домінування занадто великих розтягнутих речитативів і діалогів, наскрізних сцен та гіпертрофовані сольні номери, що складали неабиякі труднощі для виконавців)». Однак критик відзначає «чудову, грандіозну увертюру та ряд інших достоїнств, зокрема, прекрасний мелодизм та багатство симфонічних барв» [5; 54], визнаючи цей твір як одну з найважливіших оперних робіт данських композиторів. Безперечно, що опера Левеншйольда та Ньєгаарда посідає перехідне місце в світовій епопеї музичних пригод сюжету Турандот (свого часу вона вважалася втраченою), проте, як данський внесок та інтерпретація цієї теми становить неабиякий інтерес в аспекті компаративістики, зокрема, в порівнянні з іншими попередніми, тогочасними та майбутніми музично-драматичними втіленнями [8; 302-303].

У другій пол. XIX ст. інтерес до цього сюжету не зникає. Зацікавлення принцесою Турандот виявляють австрієць К. Ф. Кон (1866 р.), німецькі композитори Адольф Йенсен (1888 р.) та Теобальд Рехбаум (1888 р.), кожен з яких підходить до даного сюжету з власною уже пізньоромантичною концепцією. Так, Адольф Йенсен (1837–1879 рр.) послідовник Р. Шумана і соратник Й. Брамса звертається до теми Турандот наприкінці творчого шляху. Його опера на власне лібрето була незакінченою, і лише після смерті композитора його товариш Вільгельм Клецль (1888 р.) адаптував музику «Турандот» до оновленого лібрето, що належало доньці Йенсена Елізабет, яка була письменницею і виступала під псевдонімом «Егберт Йенсен». Теобальд Рехбаум (1835-?) також творить власне лібрето до трагедійної романтичної драми «Турандот», яку виставляє у 1888 р. у Берліні.

Отже, впродовж XIX ст. сюжет Турандот привертає увагу багатьох митців, головно німецько-австрійського ареалу, проте, композитори у рівній мірі спираються і на драму Ф. Шіллера, і на фабіо К. Гоцці, творячи при тім і власні прочитання-лібрето.

Маловідомим фактом є те, що італійський композитор та скрипаль-віртуоз А. Бадзіні, відомий як Бацціні – вчитель Дж. Пучіні, П. Маскан'ї, ректор Міланської консерваторії у 1867 р. виставляв у міланському La Scala оперу «Туранда» [4]. Попри європейську славу як блискучого

виконавця та композитора-інструменталіста, опера не здобула успіху у вимогливої італійської публіки, хоча наділена неабиякими музичними вартостями (критики виявили головні претензії до лібрето, і симптоматично – кострубатой драматургічно-композиційної архітектоники опери). І чи не опера педагога Баціні, захопленого постаттю Турандот викликали бажання втілити цей сюжет у Джакомо Пучіні? Безумовно, що оперні трактовки сюжету про жорстоку китайську принцесу сягають свого апогею у творчості Дж. Пучіні у його останній незакінченій опері 1926 року. Пучінієвській «Турандот» присвячена велетенська кількість досліджень, а, проте, зразки оперних втілень Турандот у XIX та і XX ст., зокрема, Ф. Бузоні та англійським композитором Б. Хавергалом та низка специфічних «перезавантажень» опери Дж. Пучіні китайськими композиторами (Вей Мінглюн, Хао Вей) дозволяють розширити контент прочитань сюжету про китайську принцесу у оперному жанрі.

Висновки. Сюжет багатолікої Турандот, утілювався в оперному жанрі впродовж XIX ст. різними європейськими композиторами, найбільш активно – представниками австро-німецької школи (К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Г. Райссігер, К. Ф. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум), нідерландським композитором Й. Пютлінгеном, класиком дансько-норвезької школи Г. Ф. фон Левеншйольдом та італійським композитором А. Баціні – вчителем Дж. Пучіні. Серед жанрових варіантів сюжет Турандот викликав наступні різновиди опер: трагікомічну оперу (К. Блюменродер), зінгшпіль (К. Данці), лірико-романтичну оперу (К. Г. Райссігер), казково-романтичну оперу (Й. ван Хоуен), лірико-психологічну драму (Г. Ф. фон Левеншйольд), романтичну драму вагнерівського типу (К. Ф. Кон), ліричну драму (А. Йенсен), трагедійну романтичну драму (Т. Рехбаум), лірико-психологічну оперу (А. Баціні), таким чином продемонструвавши шлях від класичних, ранньоромантичних та пізньоромантичних прочитань.

Список використаної літератури

1. Берлиоз Г. Мемуари. М.: Музыка, 1974, 504 с.
2. Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра. *Гоцци К. Фьябы для театра*. М., 1956. С. 3–38.
3. Цзен Тао. Особливості втілення образів Китаю у музичному мистецтві європейських композиторів. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганська державна академія культури і мистецтв; за заг. ред. В. Л. Філіппова. Вип. 29. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 148–155.
4. Ashbrook W., Powers H. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. NJ: Princeton University Press, 1991, 273 p.
5. Bricka G. Forord om Løvenskjold. *Fra Skoven ved Furesø, Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik*, 1. serie nr. 6, København 1874, S. 99–121.
6. Bruun K.A. Løvenskjold. *Dansk Musiks Historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen*, bind 2, København 1969, S. 302–303.
7. Hoven J. (Vesque von Püttlingen, Johann, pseud.); Zerboni di Spozetti Julius. Turandot prinzeßin von Schiras: groe Oper in zwei Aken, Mainz: Schott's Söhne. Online copy at Bavarian State Library, both retrieved 27 October 2015.
8. Jensen N.M. Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger, København, 1964, S. 147–149.
9. Heinze C., Fensterer M. Die Messen von Carl Gottlieb Reissiger. *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann, Laaber 1998, S. 89–104.
10. Kim, Young Yun. *Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation*. CA: Sage Publication, 2001.
11. Kreiser K. Carl Gottlieb Reissiger: Sein Leden., Mainz., 1973. 99 s.
12. Kuhn B. Reflexion und Repräsentation: Bilder, Körper, Namen in Gozzis Turandot. *Text – Interpretation – Vergleich: Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag Joachim Leeker. Erich Schmidt*. Verlag GmbH & Co KG, 2005, S. 378–394.
13. Hrsg. Sase G.: *Schiller. Werk-Interpretationen*. Winter, Heidelberg 2005, 217 s.
14. Strebelrude H. Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrers, seinen „Marchandischen“ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart. In signo Wolfgang Amadé Mozart, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 14. Jg. (2004), Nr. 23. S. 16–61.
15. SungYing-Wei Tiffany. Turandot's Homecoming: seeking the authentic Princess of China in new Contest of Riddles. College of Bowling Green State University, Melburn, 2010, 81 p.
16. William Ashbrook, Powers Harold. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. Princeton University Press, 1991, 335 p.
17. Цзен Тао. Панорамний огляд музичної творчості європейських композиторів, інспірованої культурою Китаю. *Northern Music = Хейлунцзян = Харбін = № 9 (255)*, 2014. P. 35–36.

References

1. Berlyoz H. (1974) *Memuary*. M.: Muzyka [Berlyoz H. *Memoir*. Moskow, Music] 504 s. (in Rossia).
2. Mokulskyi S. (1956) Karlo Hotstsy y eho skazky dlia teatra *Hotstsy K. Fiaby dlia teatra*. Moskva: *Ysskustvo.Lyteratura* [Mokulsky S. Carlo Gozzi and his fairy tales for the theater. Gozzi K. *Fiaby for theater*. Moscow: Art. Literature] S. 3–38. (in Rossia).
3. Tszen Tao. (2014) Osoblyvosti vtilennia obraziv Kytaiu u muzychnomu mystetstvi yevropeiskykh kompozytoriv. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika* : zb. nauk. pr. Luhancka derzhavna akademiia kultury i mystetstv; za zah. red.. V. L. Filippova. Vyp. 29. Luhansk : Vyd-vo LDAKM, [Tsen Tao. Features of the embodiment of images of China in the musical art of European composers. Problems of the present: art, culture, pedagogy: collection of scientific works sciences Ave Lugansk State Academy of Culture and Arts; for community ed. V. L. Filippov. Whip 29. Lugansk: View of LDAKM] S. 148–155 (in Ukrainian).

ОПЕРНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА «ТУРАНДОТ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Ванг Юй – преподаватель музыкального факультета,
Лешанский педагогический университет (Китай),
соискатель кафедры истории музыки, Львовская национальная
музыкальная академия им. М. В. Лысенка, г. Львов

Поднимается вопрос множественного распространение сюжета «Турандот» в европейской культуре в оперном жанре. Этот сюжет воплотился в течение XIX в. различными европейскими композиторами: представителями австро-немецкой школы (К. Блюменродер, Ф. Данци, К. Райссигер, К. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум), нидерландским композитором Й. Пютлинген, классиком датско-норвежской школы Г. Ф. фон Левеншйольдом, итальянским композитором А. Баццини – учителем Дж. Пуччини. Среди жанровых вариантов сюжет «Турандот» вызвал такие разновидности опер: зингшпиль, лирико-романтическую, сказочно-романтическую оперу, романтическую драму вагнеровского типа, трагедийную романтическую драму, лирико-психологическую оперу, продемонстрировав путь от классических, раннеромантических до позднеромантических прочтений ориентальной темы.

Ключевые слова: Турандот, опера, Ф. Данци, К. Г. Райссигер, Й. Пютлинген, Г. Ф. фон Левеншйольд, А. Йенсен, Т. Рехбаум, А. Бадзини, ориентализм.

AN OPERA READINGS OF THE LITERARY PLOT OF «TURANDOT» IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH CENTURY

Wang Yu – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University,
Leshan, Applicant of degree at the Department of Music History
of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

The article raises the question of multiple distributions of the story of Turandot in the European culture in the genre of opera. The plot embodied in the nineteenth century various composers: representatives of the Austro-German school (K. Blumenroder, F. Danzi, K. Raissigier, C. Kon, A. Jensen, T. Rehbaum), the Netherlands composer van Houven, the classic of the Danish-Norwegian school G. von Levenschjold and Italian composer A. Bazzini – teacher J. Puccini. Among genre variants, the plot of Turandot caused the following varieties of operas: singspiel, lyrical romantic and fairy-romantic opera, lyrical drama, romantic drama of the Wagner type, tragic romantic drama, lyrical and psychological opera, thus demonstrating the path from classic, early romantic to the late romantic readings of an oriental theme.

Key words: Turandot, opera, F. Danzi, K. G. Rayssiger, J. Pütlingen, A. Jensen, G. F. von Levenschjöld, T. Rehbaum, A. Bazzini, orientalism.

UDC 79.2;78.21

AN OPERA READINGS OF THE LITERARY PLOT OF «TURANDOT» IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH CENTURY

Wang Yu – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University,
Leshan, Applicant of degree at the Department of Music History
of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

The aim of this paper is to identify the features of the interaction of operatic genre and stylistic models in correspondence with the Turandot's plot in the European culture during of the nineteenth century.

The methodology of the research is based on the application of the contextual analysis, using a series of historiographical works, archival funds, monographs related to European composers who has addressed to the Turandot's topic in the operatic genre.

Results. The plot of the diverse Turandot, embodied in the operatic genre in the nineteenth century by various European composers, most actively represented by the Austro-Germanic school (K. Blumenroder, F. Danzi, C.G. Rayssigger, C. F. Kon, A. Jensen, T. Rehbaum), the Dutch composer J. Pütlingen, the classic of the Danish-Norwegian school G. F. von Levenschjöld and the Italian composer A. Bazzini (the G. Puccini's teacher). Among the

genre variants, the plot of Turandot has caused the following varieties of operas: the tragicomic opera (K. Blumeneroder), singspiel (K. Danzi), the lyrical-romantic opera (K. G. Raissiger), the fairy-romantic opera (J. Van Houven), the psychological drama (G. F. von Levenschjöld), the romantic drama of the Wagner type (K. F. Kon), the lyrical opera (A. Jensen), the tragic romantic drama (T. Rehbaum), the lyrical psychological opera (A. Bazzini), thus demonstrating the path from classical, early romantic and late romantic readings of an oriental theme.

Novelty. This is the first time in the national musicology to demonstrate the embodiment of the Turandot's story in opera art of the nineteenth century in historical-evolutionary and genre-style discourse.

The practical significance. In this article Ukrainian and foreign musicologists can find the information useful for researching of the operatic genre of the nineteenth century, in particular, reading the topic of Turandot in the period before G. Puccini's work.

Key words: Turandot, opera, F. Danzi, K. G. Rayssiger, J. Pütlingen, A. Jensen, G. F. von Levenschjöld, T. Rehbaum, A. Bazzini, orientalism.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 477.2.11

ФОРМУВАННЯ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНИХ ТА СИМВОЛІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Гордєєв Володимир – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
doi.org/10.35619/ucp.mk.vi28.100

На значному фактографічному матеріалі аналізується специфіка формування структурно-образних і символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. Наголошено на специфіці регіональної культурної практики; виявляється сутність танцю в структурі духовної культури українського народу. Розглянуто перші науково-методичні праці з даного напрямку, підготовлені регіональними дослідниками-практиками.

Ключові слова: народний танець, лексика народного танцю, регіональна культурна практика.

Актуальність проблеми. Творення хореографічного мистецтва народу невіддільне від загального процесу етнокультуротворення. М. Грушевський вирізняє наступні складові цього процесу: 1. Мовотворення – процес відбору «зовсім конвенціональних виразів», велика школа «поетичного мислення і поетичної творчості»; 2. Ритмотворення і рухотворення. «...Розвій поетичних форм стояв в тіснім контакті з розвитком іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, ґрунтується на ритмічному руху: на ритмі в часі, а не просторі. Се, крім поезії в широкім значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець» [21; 60–61]. Він підкреслював первинність ритмічного руху в процесі етнокультуротворення: «Ритміка словесна, артикульована, – а сюди належить не тільки ритмічно скандована мова, але і поетичне оповідання, котре відповідає вимогам естетичним: симетрії й ритмічній будові і через се здібне вдовольняти почуття краси, – вона, власне, впливає, родиться з не артикульованої ритміки голосової й рухової» [21; 61].

Отже, ритмічний рух, узгоджений з ритмами природи та біоритмами людського організму, є пріоритетним чинником художнього культуротворення. Ритм «виявляється як в естетичних прикметах матеріальних продуктів її (зачатки мистецтва пластичного), так і в процесі творчості – в ритмі творчої праці, творчої діяльності, взагалі – виладнування фізичної й психологічної енергії. Воно ж ...переходить в такі форми мистецтва як ритм фізичного руху (танець, пантоміма, драматична гра), як ритм голосу і звуку інструментального (спів, музика) і, нарешті, з розвитком артикульованої мови – ритм людського слова, себто, словесне мистецтво в широкім значенні слова» [21; 62–63]. Ритмічні рухи людини є матеріальною основою єдності фізичного, психічного, соціального та естетичного в народній хореографії, що свідчить на користь єдиної «синтетичної» теорії танцю. Т. Шкурко вважає, що танець – складний і багатогранний феномен, який розуміється лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного і філософського аспектів, а не тільки як вияв потреби до впорядкування танцювальних рухів на біологічній основі, доступного засобу передачі цінної когнітивної інформації [46].

Аналіз досліджень і публікацій. Докладні описи танців подали переважно літератори в художніх творах: Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, М. Гоголь, М. Кропивницький, Лесі Українка. Опис деяких рухів українських танців у творах Т. Шевченка зацікавив дослідника народного танцю А. Гуменюка, хоча він скептично ставився до