

# ORIENT В. А. МОЦАРТА: ВІД АЛЮЗІЇ ДО ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОЇ СТИЛЬОВОЇ МОДЕЛІ

Тетяна Младенова,

Аспірантка, Національний університет імені Івана Франка, Україна, Львів

DOI: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ws/30042020/7028](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30042020/7028)

## ARTICLE INFO

**Received:** 17 February 2020

**Accepted:** 22 April 2020

**Published:** 30 April 2020

## KEYWORDS

West-East dialogue,  
orientalism,  
Janitcharenmusik,  
Zoroastrianism,  
Sufism,  
ethical and aesthetical model.

## ABSTRACT

Throughout the history of music, the dialogue of cultures in the West-East discourse has produced various Orientalism models. Introducing a fashion for oriental decorations in Europe, using new instruments, borrowing modes of musical expression, as well as alluding to signs and symbols of oriental religions and philosophies gave rise to reshaping European musical aesthetics as early as the 18th century. At that time, Wolfgang Amadeus Mozart and his work were undoubtedly pivotal for the art. One can retrospectively observe that Turkish Janissary musical traditions significantly freshened and enriched the composer's instrumental thinking. This can be seen most in the orchestration of Mozart's oriental operas – namely, his singspiels *Zaide* and *The Abduction from the Seraglio*. Being a synthetic genre by its nature, opera is primarily related to literary activity; therefore, its oriental colour and imagery need to be immersed in the philosophical world of oriental narratives and storylines that were very popular in baroque and classicism art. Moreover, on the example of *The Magic Flute*, Mozart's last opera, we can observe how the semiosis of Sufi texts explicitly present in this singspiel libretto gives the work new – Romantic – features. These new characteristics are not limited to the surface aesthetic level of decorations. As an opera reformer, Mozart reshapes the aesthetics of musical language, concurrently refining the ethical component of the genre. Thus, when analysing some instrumental, especially opera pieces by Mozart – namely, *Zaide*, *The Abduction from the Seraglio* and *The Magic Flute* singspiels, one can affirm that the synergy between all orientalism features in the composer's works and established traditions of the European musical art resulted in the Viennese master creating a new ethical and aesthetic style model, which became seminal for the upcoming epochs.

**Citation:** Тетяна Младенова. (2020) Orient V. A. Motsarta: vid Aliuzii do Etyko-Estetychnoi Stylovoi Modeli. *World Science*. 4(56), Vol.2. doi: 10.31435/rsglobal\_ws/30042020/7028

**Copyright:** © 2020 Тетяна Младенова. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

**Вступ.** Перенесення східних ідей, мотивів на західний ґрунт мають багатовікову давність. Безумовно, естетичні парадигми європейського культурного процесу слід розглядати з урахуванням імпульсів, культурних впливів, що йдуть зі Сходу. Це стосується й музичного мистецтва, розвиток якого сьогодні неможливо уявити собі без діалогічності «захід-схід». Моделі діалогічності «захід-схід», які існували у різні історичні епохи все частіше привертають увагу сучасних учених. У 70-х роках ХХ століття професор Колумбійського університету Едвард Саїд представив світу своє фундаментальне дослідження – «Орієнталізм». В праці Е. Саїда акцентується політична та економічна практика колоніального освоєння Сходу з боку провідних європейських імперій. Але, в той же час, Е. Саїд підкреслив взаємодоповнюючий контраст в «драматургії» співіснування обох світів (Заходу і Сходу), називаючи їх комплементарними протилежностями [11]. Сучасний єгиптолог та теоретик культури Ян Ассман зазначив, що

культурна пам'ять Європи бере початок від греків та Біблії, від Афін та Єрусалиму та зауважив, що обидва ці джерела звернені до Єгипту абсолютно по різному. Біблія створює ворожий та чужий образ Єгипту і намагається максимально відокремити себе від єгипетської культури. Зрештою, Єгипет – це не тільки простір, де панують культ мертвих, магія, могутні фараони, але це перш за все метафора рабства, образ простору, який потрібно залишити, щоб знайти свободу. Навпаки, для греків стародавньої доби Єгипет – це привабливий світ, у якому зароджувалася грецька мудрість [13]. Професор Андрій Баумейстер нагадує, що наприкінці XII століття латинський Захід відкриває для себе твори арабських вчених та філософів, таких як Ібн Сіна (Авіцена), аль-Газалі (Альгазель), Ібн Рушд (Аверроес), «коли у часи заснування перших європейських університетів перед християнською теологічною освітою постали доленосні виклики, можна було обрати лише два шляхи: або шлях самоізоляції та відсторонення від пропонованих арабським світом високих інтелектуальних стандартів, або шлях творчого діалогу ... і намагання впровадити здобутки грецької та арабської науки ...» [2, с. 61]. Відтоді другим народженням Європи стало виникнення університетів, в яких була адаптована і творчо переосмислена антична й арабська думка. Німецька літературознавець сучасності Катаріна Моммзен актуалізує вплив Корану на світогляд І. Гете, підкреслює значення казок «Тисяча і одна ніч» у створенні яскравих поетичних образів у «Західно-східному дивані» [16]. Наталя Антіпова, вивчаючи впливовість турецького сходу на європейський оперний театр XVII–XVIII століть, конкретизує приклади запозичення європейцями (зокрема віденськими класиками) музичних особливостей яничарського оркестру [1].

#### **Виклад основного матеріалу.**

Аналізуючи національні образи різних культур через літературу, природознавство, розуміючи національну цілісність як єдність національної природи, складу психіки і мислення Г. Гачев писав: «Якщо рух зі Сходу на Захід – осідання шарів і переселення народів, кочовище, то рух із Заходу на Схід – похід (Олександра Македонського, Хрестові, тевтонів у Литву)». Далі, переходячи на мову семантики, автор зазначив: «*Похід* ... – спосіб з малим зайняти велике, поширитися. *Переселення* – це як стікають струмки в вузьку лінію річки і осідають: з басейну світових просторів – на місце, на ту чи іншу землю стікаються і густіють там» (перекл. Т. М.) [4, с. 152]. Тобто саме західна культура, яка заснована на прагненні зрозуміти інше, здійснюючи «*похід*» у бік Сходу породжує таке явище як «орієнталізм». І в самій назві вже позначен вектор діалогу Захід→Схід.

Як відомо, Схід вплинув на формування естетичної системи європейського Просвітництва, у XVIII столітті вивчення східної культури на Заході вперше приймає глобальний масштаб. Французький філософ, романіст, історик, драматург і поет епохи Просвітництва Марі-Франсуа Вольтер звертається до східної тематики в трагедіях «Заїра» і «Фанатизм або Пророк Магомет»; у філософських оповіданнях «Задіг, або Доля» і «Царівна Вавилонська». Попередницею «Перських листів» Шарля Луї Монтеск'є вважаються «Серйозні і комічні пригоди сіамця» Шарля Рів'єра Дюфрені. Доповнити перелік «французького» захоплення Сходом в епоху Просвітництва можна повістю А. Прево «Історія однієї гречанки», а також трагедією спекотних гаремних страстей Ж. Расіна «Баязет». Сюжетна лінія останньої перегукується із п'єсою німецького драматурга XVIII століття К. Бретцнера «Бельмонт і Констанца, або Викрадення із сералю», що стала літературною основою лібрето однойменної опери В. А. Моцарта.

Ретроспектива оперного мистецтва європейського бароко і класицизму містить безліч прикладів втілення елементів Сходу. Орієнт, який зі самого початку виникнення виконував суто театральну-декоративну функцію, згодом набуває нових функціональних та семантичних значень. З одного боку, східні персонажі своїми чуттєво-емоційними рисами сприяли підсиленню контрастної драматургії жанру, коли щось позаєвропейське сприймалось як гротескове зі зловісним або комічним відтінком. З іншого – гуманні вчинки шляхетних правителів Сходу ідеально відповідали етичному спрямуванню жанру опери.

В основі перших італійських монументальних історичних опер представника неаполітанської школи XVIII століття – Алессандро Скарлатті фігурують сюжети, пов'язані зі Сходом («Тиберій – імператор Сходу», 1702 року). Історія кохання татарського хана Тамерлана до Астерії, доньки захопленого ним у полон турецького еміра Баязета (за п'єсою Ж. Прудона «Тамерлан, або смерть Баязета», 1675 року і М. Дюма «Візантійська історія»), озвучена в опері А. Скарлатті «Великий Тамерлан» (1706 року). Той самий сюжет у подальшому стає основою для

однойменних опер Г. Генделя, Ф. Гаспаріні, Г. Телемана. У комічному ключі вирішена опера К. Глюка на східний сюжет – «Неочікувана зустріч» (1764 року), за п'єсою д'Оренваля «Пілігрими в Мекку». У Франції турецькі сюжетні орієнталізми були запроваджені театром Опера – comique, на сцені якого у 1761 році була поставлена опера П. Монсіньї «Обдурений каді» за мотивами казок «1001 ніч»<sup>1</sup> (у 1783 році на цей же сюжет створив свою оперу-буф Х. Глюк).

Що стосується арабських казок «1001 ніч», то сюжетні лінії цього оповідання дуже інтенсивно популяризувалися в Європі ще на початку XVIII століття. Чим пояснюється така популярність? Й які ж сенси свідомо чи мимоволі відкриває для себе західний читач, письменник, художник чи композитор, коли займається відтворенням – стилізацією мотивів цього східного сюжету? На нашу думку ключем до розв'язання цих запитань є зауваження англійського письменника, поета та критика Роберта Грейвса, який писав: «Західні вчені, схоже, навіть не знають про те, що популярні казки “1001 ночі” є суфійські за змістом, і що арабська назва цієї книги “Alf Layla W Layla” являє собою закодовану фразу, яка вказує на основний зміст і сенс цієї збірки, і може бути перетворена в іншу фразу – “Джерело оповідань”» (перекл. – Т. М.) [7, с. 7]. Після К. Глюка, казки перського й арабського середньовіччя стають джерелом оповідань і для західного музичного світу. Показовими в цьому плані є: комічна опера П. Корнеліуса «Багдадський цирюльник» (1858 рік), зінгшпіль К. М. Вебера «Абу Гассан» (1811 рік), симфонічна сюїта М. Римського-Корсакова «Шехеразада» (1888 рік), однойменна вокальна поема М. Равеля (1903 рік).

Починаючи із XVII століття Європу охопила хвиля інтересу до турецького сходу. Того часу в Італії була досить популярна п'єса Просперо Бонареллі «Соліман» (поставлена у 1610 році). Похід турків на Відень знайшов своє відображення у шестиактній драмі Лукаса фон Бостеля «Кара Мустафа» (створена у 1682 році) з музикою Іоганна Франка. Зінгшпіль відомого оперного композитора Іоганна Гассе «Соліман» став зразком для багатьох наступних розробок турецьких сюжетів. Значний розвиток тюркізми отримали в італійській опері-buffa. Першою в цьому жанрі можна вважати «Лягідну рабіню» Дж. Маккарі, прем'єра якої відбулася у Венеції (1744 рік).

1766 року побачила світ опера-buffa «Звільнена рабіня» з музикою Н. Йомеллі. В ній однією з головних сюжетних ліній була втеча із султанського палацу двох закоханих. А наприкінці XVIII століття німецький драматург Х. Брецнер написав славнозвісне лібрето «Викрадення із сералю», за яким створюють опери такі композитори: І. Андре (1781 року), В. А. Моцарт, (1782 року), К. Діттерс, (1784 року) і Ю. Кнехт (1790 року). П'єса Х. Брецнера спирається на мотиви, неодноразово використані у літературі. Серед її попередників – англійські комічні опери «Полонянка» (1769 року) і «Султан, або наглядач в сералі» (1775 року) А. Бікерстаффа.

Завдячуючи діалогу культур «захід→схід», з XVIII століття відбувається вплив східного інструментарію на оновлення складу європейського оркестру. Яничарська музика, асимілювавшись на іонаціональному ґрунті, сприяла появі у європейській культурі такого явища як Janitcharenmusik<sup>2</sup> (нім.). Ще на межі XVII-XVIII століть з'явилася ціла низка ударних інструментів (великий барабан, тарілки, трикутник й т. ін.), які використовували задля посилення ритмічної основи європейського оркестру. Згадані ударні інструменти входять до складу історичного оркестру Туреччини – «Mehter», існуючого з часів Османської імперії. Головні атрибути оркестру: барабан – символ сонця, прапор і бунчук – символи влади і незалежності. Крім зазначених інструментів, музиканти турецького «Мехтер» грають на чевгене – своєрідній палиці, зверху прикрашеною півмісяцем та близько десятком дзвіночками. Завершує процесію музикант, який грає на великому барабані – кьосе. Використання ударних і духових, що асоціюються з турецькими барабанами, трубою, зурною; трикутника, що імітує звучання дзвіночків виявляються в творах французького композитора Ж. Б. Люллі (в «Турецькій церемонії» для постановки комедії Жана-Батиста Мольєра «Міщанин – шляхтич», у

<sup>1</sup> Автором першого перекладу оповідань перського й арабського середньовіччя, які поєднано історією про перського царя Шахріяра та його дружину Шехеразаду, є французький сходознавець – Антуан Галлан. Крім перекладу казок «Тисячі і однієї ночі», А. Галлан переклав священну книгу мусульман – Коран.

<sup>2</sup> Janitcharenmusik (нім.), English Janissary Music (англ.), French Musique des Janissaires (франц.) – назви інструментальних ансамблів, поширених в Європі у XVIII-XIX ст., склад яких було розширено групою інструментів, запозичених з турецького військового оркестру mehter (мехтер) [15].

характеристиці дамаської чарівниці в опері «Арміда»), в операх К. Глюка («Танець скіфів» з опери «Іфігенія в Тавриді»), увертюра до опери «Непередбачена зустріч»).

Переінтонування елементів Janitcharenmusik особливо простежується в інструментальній музиці наступних епох. Прийоми динамічного наростання, потовщення тембрової вертикалі, що властиві драматургії маршових композицій «Мехтер», після «Турецької церемонії» Ж. Б. Люллі надалі використовували композитори різних епох, творчих шкіл та напрямів: В. А. Моцарт, Людвіг ван Бетовен, Е. Гріг, Р. Вагнер, К. Дебюссі, М. Равель та ін.

Мотиви Janitcharenmusik органічно урізноманітнили палітру творів віденських класиків. Хрестоматійними прикладами такого плану є: імітація прийомів яничарської музики у знаменитому рондо *alla turca* В. А. Моцарта (фінал фортепіанної сонати №11), в «Турецькій сюїті» та у другій частині «Військової симфонії» М. Гайдна, «Турецькому марші» Людвіга ван Бетовена (з музики до «Афінських руїн» за п'єсою А. фон Коцебу). Окрім маршу, з музики до «Афінських руїн», можна згадати хор дервішів, який також має яничарський колорит [1].

Захоплення орієнтальною тематикою пронизує й оперну творчість В. А. Моцарта. Вже в основі його першої опери-зінгшпіль «Заїда» (лібрето І. Шахтнера) лежить східний сюжет (дія відбувається в Туреччині). Останній номер опери – марш – має яничарську атрибутику: на тлі активного, ритмічного супроводу струнних *collegno* гобой (solo) імітує звучання турецьких духових інструментів. Використання такого фактурного прийому створює оманливе враження – начебто соло гобою звучить у супроводі маленьких барабанчиків, які в дійсності відсутні у партитурі.

Дослідник творчості В. А. Моцарта М. Бріон, розповідаючи про оперу «Викрадення із сералю», зазначив: «турецькі опери, комедії та романи були в моді вже у 1600 році. І якщо ми хочемо повернутися до витоків «Викрадення», то варто згадати також «Паломників у Мекку» Данкура і Глюка, венеціанську оперу “La Finta Schiava”, поставлену у 1774 році, англійську комічну оперу “Полонянка”, що належить приблизно до того ж періоду» (перекл. – Т. М.) [3, с. 49].

Партитура увертюри до опери «Викрадення із сералю» включає парний склад духових інструментів, а також флейту-пікколо, литаври, німецький барабан, трикутники, тарілки, великий барабан й струнні інструменти. Типовий для яничар прийом гри на великому барабані – калаталом і прутом – посилює турецький колорит музики. Яскрава і жвава увертюра опери відразу ж привертає увагу розкішним орієнтальним колоритом. Кришталеві звуки трикутника асоціюються з ніжним передзвоном, який виникає при легкому струшуванні яничарського чевгене. Умовно східним колоритом наділений і хор яничар, що звучить в опері двічі (у фіналах 1-ї та 2-ї дій). Майстерне інтегрування елементів Мехтеру в музичну архітектуру моцартівських партитур призводить до нового для того часу колористичного оновлення європейського оркестру.

Німецький поет європейського Просвітництва – Йоганн Вольфганг Гете, пристрасний шанувальник творчості В. Моцарта, почувши цю оперу, писав: «Всі наші прагнення до простоти і самообмеження виявилися марними, коли з'явилося “Викрадення із сералю” Моцарта» (переклад – Т. М.) [6, с. 427]. Слова Й. В. Гете доповнюють спогади першого біографа В. А. Моцарта, богемця Франца Немечека, який був присутнім на перформансі опери в Празі (1783 року): «...я був свідком того ентузіазму, який вирував у Празі як серед знавців, так і серед профанів. Немов все те, що люди знали і слухали тут до теперішнього часу, зовсім не було музикою. Всі були в чудовому захваті. Всі захоплювалися новими гармоніями, оригінальними, ніколи раніше нечуваними партіями духових інструментів» (переклад – Т. М.) [3, с. 50]. У наведеному вислові Ф. Немечека привертає увагу словосполучення «новими гармоніями». Можемо припустити, що у даному контексті визначення «нові гармонії» корелюється із поняттям «оновлення» як забарвлення, у якому фонічні елементи турецького Мехтеру надають музиці нового колориту. Отже, в творчості В. А. Моцарта ми спостерігаємо народження нової для того часу парадигми музичного орієнталізму. Архітектоніка східного оркестру, яка, по суті, є багатоголосною інструментальною монодією, підживлює, орнаментує новими фонічними забарвленнями європейську оркестрову архітектуру; музичні східні «спеції» підсилюють колорит оркестрових партитур, який своєю чергою розцвічує європейську вертикаль. Таким чином відбувається синтез, за якого *геометричний орнамент* східної культури формує *орнаментальну геометрію* західної. Музично-лінгвістична свідомість вже наступної – романтичної епохи збагатиться такими явищами як: колорит, фонізм, альтерована гармонія, потенційна гармонія, безкінечна мелодія й т. ін. Безумовно, все це почасти є



наслідком інтегрування східної музичної естетики у сталі конструкції європейського професійного музичного мистецтва.

Повертаючись до оперної творчості В. Моцарта, слід зауважити, що у зінгшпілях «Викрадення з сералю» та «Чарівна флейта» композитор вдосконалює етичне спрямування жанру, про це свідчать сюжетні рефлексії, які йдуть від суфізму – містично-аскетичної течії, суттю якої є шлях людини до Істини за допомогою добра, любові та відданості.

Відомо, що остання опера В. Моцарта була створена «на хвилі» такого європейського руху як масонство (у 1785 році композитор вже був ініційований в ступінь майстра-масона). Ідріс Шах назвав суфізм східним батьком масонства, доводячи, що воно увібрало в себе деякі суфійські практики, сутністю яких є досягнення внутрішньої гармонії, яка відкриває людині шлях – тарікат (суфійський термін) до моральної чесноти [8]. А. Енштейн відмітив, що масонство для В. Моцарта першою чергою є «втіленням прагнення до морального очищення ...» (перекл. Т. М.) [14, с. 90].

Розуміння долі та обов'язків людини зближує В. Моцарта з Й. Гете, з його концепцією, сформульованою в поемі «Божественне»:

*Благородною будь,  
Добротворною будь, людино!  
З-помежи суцього  
На всій землі  
Це єдине тебе  
У житті вирізняє* [5].

Цей гетівський заклик також співзвучний повчанням Заратро, який звертається до Таміно у зінгшпілі В. Моцарта «Чарівна флейта» (П д., №15): «У цих священних залах не знають помсти; і якщо людина падає, саме кохання повертає її до виконання обов'язку. Підхоплений рукою друга, він потрапляє, задоволений і радісний, в кращий світ. У цих священних стінах, де людина любить людину, немає щілини, в яку міг би прослизнути зрадник, тому що тут прощають ворога. Той, хто не зрозумів цього уроку, не гідний називатися людиною» [17, с. 233] (переклад Т. М.). Таким є гуманізм В. Моцарта і Й. Гете, віра в людяність, шляхетність серця і розуму, переконаність в тому, що людина через любов і доброту може досягнути висоти духу.

«Викрадення із сералю», «Чарівна Флейта» вирішені засобами комічного жанру не випадково, «у тих колах, де звичною справою були розваги і легковажність, суфійське вчення проявляло себе за допомогою музики і танців, воно використовувало романтичні і чарівні казки. І особливо гумор» [8, с. 57]. І, як зазначила В. Конен, згодом «родовий зв'язок орієнтальних музичних тем із казково-фантастичним та екзотичним колом образів надовго визначив їхнє трактування в рамках європейської композиторської творчості» (перекл. Т. М.) [9, с. 397].

Гумор, сміх, іронія насичують поезію та прозу не менш видатного діяча німецького Просвітництва – К. М. Віланда. Східні казки, зібрані письменником у книзі «Джинністан»<sup>1</sup> стають сюжетною основою для останньої опери В. А. Моцарта – «Чарівна флейта». Автор лібрето – Еммануель Шиканедер – антрепренер одного з театрів віденського передмістя. І композитор, і лібретист створили жанр, що істотно відповідав духу епохи, використовуючи надприродне, здавалося б поезію нереального. Проте яка глибока ідея закладена в цьому екзотично-фесричному сюжеті! Ідея позбавлення від руйнуючих людську гідність рис, якими є брехня, страх, змови, погрози.

За задумом авторів дія опери розгортається на тлі, декорованому орієнталізмами. Трон цариці Ночі був прикрашений палаючими зірками; оповита трояндами альтанка її доньки Паміні стояла посеред саду, дерева в ньому були розташовані у формі півмісяця; сцена прикрашена пальмами, пірамідами [4]. Багато символіки і в сюжеті самої опери, тут на кожному кроці переплетені елементи західного і східного світів: давньоєгипетського (храм Осіріса та Ізиди), давньогрецького (випробування мовчанням, магія музичних інструментів). Один із головних героїв опери – верховний жрець храму Осіріса та Ізиди названий на честь реальної історичної особистості – давньоіранського пророка і жерця Заратустри (Зороастра, в

<sup>1</sup> Джинністан – у фольклорі мусульманських народів так називається казкова країна джинів. Jinnistan К. Віланда – це колекція чарівних казок для дорослих, створених у стилі рококо, під впливом перших перекладів арабських казок «1001 ніч» [14].

опері – Заратро). За ім'ям іранського пророка отримала назву релігія – зороастризм, поширена ще в давнину і ранньому середньовіччі в середній Азії, Ірані, Азербайджані, в країнах Близького та Середнього Сходу. Згідно зороастризму мета світового процесу – перемога добра над злом – досягається розвитком подій у цьому світі. Особлива роль належить людині, що володіє свободою вибору. У своїх проповідях-піснях Заратустра відокремлює добро і зло як дві існуючі у світі природи, які не мають між собою нічого спільного. Обов'язком людини задля особистого порятунку є не стільки молитви й обряди, скільки спосіб життя. Основними знаряддями у боротьбі зі злом, згідно зороастризму, є добра думка, добре слово, добре діло. Таке розуміння призначення людини зближує зороастризм із суфізмом. Заратро в опері В. А. Моцарта – жрець сонця, втілення чесноти.

«Чарівна флейта» надзвичайно романтична опера, в ній розкриваються усі таємниці неспокою серця і вже присутні всі романтичні теми. Символізм «Чарівної флейти» романтично піднесений. Співзвуччя імен головних героїв опери (Таміно – Паміна; Папагено – Папагена) символізує гармонію закоханих, які призначені один одному долею. Композитор і лібретист, підготувавши для них безліч випробувань, такою римованою формулою вже задалегідь передбачають щасливу розв'язку дії, у якій сповідують релігію кохання. І ця сповідь відсилає нас до аль-Газалі, який, цитуючи суфійського ученого Маліка ібн Дінара писав: «Подібно до того, як разом летітимуть птахи з однієї зграї, з'єднаються і дві людини, які мають спільні властивості» (перекл. Т. М.) [8, с. 184].

Мотиви музично-поетичної філософії Моцарта – Шиканедера відразу ж були підхоплені видатним поетом німецького Просвітництва Й. Гете, якого вразила та схвилювала велика кількість піднесених алегорій «Чарівної флейти»: «Сюжет “Чарівної флейти” цілковито відповідав людському ідеалу Гете, який втілений у “Вільгельмі Мейстері”. Автор “Орфічних поем” та “Не кажи про це нікому, крім мудреців” упізнавав свою доктрину в заповідях Заратро» (перекл. Т. М.) [3, с. 85]. Постать Заратустри надалі надихнула німецького поета та композитора Фрідріха Ніцше на написання філософського роману «Так говорив Заратустра. Книга для всіх та ні для кого» (нім. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, 1883-1885 роки). За його мотивами створена ораторія британського композитора Фредеріка Деліуса «Меса живих». Густав Малер включив до складу Третьої симфонії «Північну пісню» Заратустри. Через симфонічну поему Ріхарда Штрауса «Так говорив Заратустра» творчістю Ф. Ніцше зацікавився Б. Барток [12, с. 68].

«Чарівна флейта» породила новий популярний жанр. Автор книги «Моцарт» М. Бріон наводить приклади наслідувань їй на віденських сценах: «Благодійний дервіш» Б. Шакка і Ф. Герля, «Дзеркало Аркадії» Ф. Зюсмайра, «Чарівна стріла» Й. Лікля, «Вавилонські піраміди» І. Галіуса-Медерича. Як продовження «Чарівної флейти» В. Моцарта, там же у Відні 1798 року, німецький композитор Петер фон Вінтер напише оперу «Лабіринт або боротьба зі стихіями» (нім. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen). І знову автором лібрето є Е. Шиканедер, і знов сюжетна основа всіх наведених творів – «Джинністан» К. М. Віланда.

Шедевром поетичного мистецтва К. Віланда стала поема «Oberon» (1780 рік). Написана легкими, чарівними віршами, вона повернула до життя традиції лицарського роману та італійського епосу в поєднанні зі світом комедій В. Шекспіра та народних легенд. Сюжет «Оберона» вже у наступну романтичну епоху надихнув К. М. Вебера на написання однойменної опери. Спираючись на філософію моцартівської «Чарівної флейти», на її композиційні особливості (драматургія «Оберона» будується на контрастах, змінах ситуацій і настроїв), органічно поєднуючи поезію, гумор, лірику, мрійливість, К. Вебер стверджує тему кохання та вірності. Опера також прикрашена орієнтальною екзотикою. Задля характеристики гаремних вартів К. Вебер вже звертається до справжнього східного наспіву [9, с. 373].

Напевно, без «Чарівної флейти» В. Моцарта не виникло б ні «Оберону» К. М. Вебера, ні увертюри «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона. Цю низку можна далі продовжувати і доповнювати творами Г. Берліоза, П. Чайковського, Е. Гріга, М. Римського-Корсакова, М. Равеля, Б. Бартока та ін.

**Висновки.** Отже, трансформація стилю В. Моцарта відбувається завдяки «входженню» в орієнт як через вже існуючі у європейському мистецтві алузії на Схід, так і через релігійно-філософські течії, які семіотично пов'язані з культурами Сходу (зороастризм, суфізм). Симультанне схоплення усіх зазначених факторів й продукує якісне оновлення та впливовість

orient'у В. Моцарта як нової (для того часу) етико-естетичної моделі. Звернемо увагу на те, що Схід в творчості В. Моцарта екзистенціонує у комплементарному поєднанні із національними традиціями німецького та австрійського музично-драматичного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антипова Н. Янычарская музыка и европейский оперный театр XVII–XVIII ст. URL: <http://21israel-music.net/Janitscharenmusik.htm> (дата обращения 15.11.2017 г.).
2. Баумейстер А. Вступ до філософських студій або інтелектуальні подорожі до країни філософії. Київ, 2017. 238 с.
3. Брион М. Моцарт. Москва: Молодая гвардия, 2007. 91 с.
4. Гачев Г. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Москва: Институт ДИ-ДИК, 1999. 369 с.
5. Гете И. Божественне. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1793> (дата звернення 08.01.2020 р.).
6. Гозенпуд А. Оперный словарь. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 632 с.
7. Грейвс Р. Введение. Суфизм. Идрис Шах. Москва: «Клышников, Комаров и К », 1994. С. 4-18.
8. Идрис-шах. Суфизм. Москва: «Клышников, Комаров и К », 1994. 446 с.
9. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. 480 с.
10. Младенова Т. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві. Вісник Львівського університету. Випуск 18. 2017. С. 60-71.
11. Саїд Едвард В. Орієнталізм. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
12. Уйфалуши Й. Бела Барток. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.
13. Assmann Jan. Es gibt keine wahre Religion. URL: <https://philomag.de/es-gibt-keine-wahre-religion/> (дата звернення 09.09.2018 р.).
14. Einstein Alfred. Mozart, człowiek i dzieło. Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków 1983, 512 S.
15. Jäger Ralf Martin. Janitscharenmusik. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=id-b82e320c-95a1-edf9-7429-b3d58f439738> (дата звернення 02.09.2019 р.).
16. Mommsen Katharina. Goethe und die arabische Welt. Insel 1988. 669 S.
17. Mozart Wolfgang Amadeus. Bühnenwerke. Serie II. Werkgruppe 5, band 19: Die zauberflöte. Vorgelegt Gruber und Alfred Orel. Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London 1970, 379 S.
18. Wieland Christoph Martin. Dschinnistan oder auserlesene Feen - und Geistermärchen URL: <https://librivox.org/dschinnistan-oder-auserlesene-feen-und-geistermaerchen-by-christoph-martin-wieland/> (дата звернення 10.07.2019 р.).