

УДК 782.1:78.01:78.034:316.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-16>**Юньпен ВАНЬ,**

orcid.org/0000-0001-8365-3389

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) 516431577@qq.com

## ДИСКУРС ЕКЗОТИЧНОГО В СЕМІ-ОПЕРІ Г. ПЕРСЕЛЛА «КОРОЛЕВА ІНДІАНЦІВ»: РЕФЛЕКСІЯ ОБРАЗУ ІНШОГО

Статтю присвячено осмисленню дискурсу екзотичного в оперній музиці кінця XVII століття, особливостей його відтворення в європейському музичному театрі через рефлексію образу Іншого на прикладі останньої семі-опери Г. Перселла «Королева Індіанців». Проблематика екзотичного безпосередньо резонує з гуманітарним контекстом дискусії про орієнталізм і постколоніальні підходи, спонукаючи розглядати «екзотичне» не лише як естетичну категорію, а й як інструмент формування ієрархії і стереотипів. У сучасних виконавських інтерпретаціях дедалі виразнішим стає запит на критичне, рефлексивне прочитання творів, де «чужа» культура постає як об'єкт осмислення. У цьому зв'язку аналіз трактування дискурсу екзотичного в творчості Г. Перселла дозволяє простежити, як екзотичне функціонує як смисловий і драматургічний ресурс, як формується музично-сценічна мова образу Іншого та як ці моделі впливають на сучасну виконавську інтерпретацію. **Мета** дослідження – виявити особливості дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі семі-опери «Королева Індіанців» Г. Перселла, що віддзеркалює шляхи становлення власної ідентичності в європейській музиці через образ Іншого. **Методологія** ґрунтується на культурологічному, жанрово-стильовому та семантичному підходах. Важливим аспектом **новизни** й актуальності є рефлексія концептів постколоніалізму та орієнталізму в творчості Г. Перселла в одній з найменш досліджених його семі-опер. **Висновки.** Рефлексія образу Іншого є надактуальним надбанням Г. Перселла, композиторський геній якого тонко реагував на важливий для Європи процес становлення власної ідентичності під час відкриття Нового світу. Поза власне музичною мовою дискурс екзотичного у музичному театрі Г. Перселла маркується на вербальному/семантичному рівнях та на рівні композиційної драматургії: топоніми та етноніми, «чужі» імена персонажів, формули етикету тощо. Такі впізнавані сьогодні елементи оперної драматургії, пов'язані з образом Іншого, як ритуал, жертвоприношення, «благородний дикун», фігура тирана/жерця тощо були використані Г. Перселлом ще задовго до того, як стали атрибутивувати для сучасного глядача екзотичне в музиці.

**Ключові слова:** музична творчість, дискурс екзотичного, орієнталізм, образ Іншого, Г. Перселл, семі-опера, бароковий музичний театр.

**Yunpeng WAN,**

orcid.org/0000-0001-8365-3389

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) 516431577@qq.com

## THE DISCOURSE OF THE EXOTIC IN HENRY PURCELL'S SEMI-OPERA THE INDIAN QUEEN: REFLECTIONS ON THE IMAGE OF THE OTHER

This article explores the discourse of the exotic in late-seventeenth-century operatic music and the ways it is articulated in European musical theatre through reflections on the image of the Other, using Henry Purcell's final semi-opera *The Indian Queen* as a case study. The problem of the exotic resonates directly with current humanities debates on Orientalism and postcolonial approaches, encouraging us to view "the exotic" not only as an aesthetic category but also as an instrument for constructing hierarchies and stereotypes. Contemporary performance practice increasingly calls for critical, reflective readings of works in which an "alien" culture is presented as an object of interpretation. In this context, examining Purcell's treatment of the exotic makes it possible to trace how exoticism functions as a semantic and dramaturgical resource, how a musical-theatrical language of the Other is formed, and how these models shape present-day performance interpretation.

The aim of the study is to identify the specific features of the discourse of the exotic in Baroque operatic culture through an analysis of Purcell's *The Indian Queen*, which reflects processes of European self-identity formation through representations of the Other. The methodology combines cultural, genre-stylistic, and semantic approaches. An important aspect of the article's novelty and relevance lies in applying the concepts of postcolonialism and Orientalism to one of Purcell's least studied semi-operas.

**Conclusions.** Purcell's reflection on the image of the Other remains strikingly relevant, revealing a compositional sensitivity to the European process of self-definition in the era of the "discovery" of the New World. Beyond musical

*language proper; exoticism in Purcell's musical theatre is marked at the verbal/semantic level and in compositional dramaturgy—through toponyms and ethnonyms, "foreign" personal names, and formulas of etiquette. Elements that are now readily recognized as operatic markers of otherness—ritual, sacrifice, the "noble savage," the figure of the tyrant/priest, and related dramaturgical topoi—appear in Purcell's work long before they became conventional signs of the exotic for later audiences.*

**Key words:** *musical creativity, discourse of the exotic, Orientalism, image of the Other, Henry Purcell, semi-opera, Baroque musical theatre.*

**Актуальність проблеми.** Звернення до оперної спадщини Г. Перселла в сучасному музикознавстві обумовлене кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, в європейському культурному просторі останніх десятиліть помітно активізувався інтерес до барокового музичного театру, як у сфері виконавства, так і в глядацькому сприйнятті: зростає кількість постановок і фестивалів, розширюється практика історично інформованого виконавства (HIP), а репертуар барокової сцени дедалі частіше повертається в актуальний концертний обіг. У цих умовах барокова опера перестає функціонувати лише як об'єкт «музейної реконструкції» й набуває статусу живої форми культурної комунікації сьогодення, тому важливо зрозуміти, що робить барокові тексти актуальними тут і зараз. По-друге, задіяння дискурсу екзотичного як методологічної оптики набуває особливої привабливості завдяки ефекту подвійного прочитання: дослідник аналізує образ Іншого, сконструйований у бароковій культурі, тоді як барокова опера семантично також постає для сучасного слухача певною мірою «іншою». Це багаторівневе накладання інтерпретацій відкриває можливості точніше описати механізми культурного перекладу, способи моделювання дихотомії «свій/чужий» в бароковій опері. По-третє, проблематика екзотичного безпосередньо резонує з нинішнім гуманітарним контекстом дискусій про орієнталізм і постколоніальні підходи, спонукаючи розглядати «екзотичне» не лише як естетичну категорію, а й як інструмент формування ієрархії і стереотипів. У сучасних виконавських інтерпретаціях дедалі виразнішим стає запит на критичне, рефлексивне прочитання такого оперного репертуару, де «чужа» культура подається як об'єкт осмислення. У цьому зв'язку аналіз трактування дискурсу екзотичного в творчості Г. Перселла дозволяє простежити, як екзотичне функціонує як смисловий і драматургічний ресурс, як формується музично-сценічна мова образу Іншого та як ці моделі впливають на сучасну виконавську інтерпретацію.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Перший напрям досліджень, важливих з методологічної точки зору, стосується концептуалізації дискурсу екзотичного та образу Іншого в гуманітаристиці. І тут не можна оминати фундаментальну

працю Е. Саїда (Саїд, 2025), яка є відправною точкою будь-яких робіт, пов'язаних з семантикою орієнтального / Іншого. Філософський дискурс проблематики діалогу культур та дихотомії «Я – Інший» найбільш опукло представлений працями М. Бубера та Е. Левінаса. У концепції М. Бубера (Buber, 1970) відправною точкою є подія зустрічі, що оформлюється як відношення «Я – Ти»: Інший постає не об'єкт, а як адресат діалогу, суб'єкт. У Е. Левінаса ж «Інший» – це, певною мірою, духовний виклик, що визначає етичний горизонт суб'єкта. Перенесення такого підходу в методологію аналізу музичного мистецтва дозволяє трактувати репрезентації «чужого» не лише як естетичні образи, а як моделі взаємодії, у яких проявляються етика звернення, дистанція, діалог (або його імітація), що формує драматургію, типи персонажів й музичні маркери Іншого.

Екстраполяція дискурсу Іншого на музичне мислення постало в дослідженні «Oriental Music: A Lost Paradise?» (Boulez, 1986) П. Булеза, який наголошує на ризику поверхневого екзотизму, коли несередньоевропейські традиції засвоюються як набір маркерів-кліше без розуміння іманентних принципів музичного мислення. У такому випадку «східне» перетворюється на декоративний шар, підпорядкований європейському синтаксису.

Монографія «Музичний екзотизм: образи та відображення» Р. Локі (Locke, 2011) теж є важливим вектором методології дослідження. Р. Локі на широкому історичному матеріалі – від барокового музичного театру до романтичних «національно-екзотичних» стилізацій показує, що екзотичне може формуватися не лише за рахунок «іншомовленнєвих» інтонаційних/ладових маркерів, тембрових ефектів оркестрового письма чи вокальних амплуа, а й через драматургію, сценічну дію, функції персонажів, топоніми та імена.

В царині орієнталістики, яка має безпосередній зв'язок з функціонуванням дискурсу екзотичного, у вітчизняній музичній науці останніх років назвемо статтю «Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко» Лінь Юлін (Лінь, 2024). В дослідницьке поле Ю. Лінь втрапляє семі-опера «Королева Фей» Г. Перселла, яку авторка розглядає як показовий приклад звернення до східних образів в оперній музиці. Рефлексія

орієнталізму постала в проблемному полі дисертації А. Мамони (Мамона, 2023), авторка пропонує концепт «нового орієнталізму» як визначення специфічного музично-стильового феномена, який утворився у західному музичному мистецтві першої третини ХХ століття через переосмислення та художнє відтворення «орієнтального» досвіду.

Вкажемо також на корпус робіт з поетики екзотичного в музикознавстві, які стосуються творчості композиторів класико-романтичної доби: В. А. Моцарта (Head, 2000), Ф. Шуберта (Gramit, 2003), Дж. Пуччіні (Locke, 2011), М. Равеля (Kramer, 1995), К. Сен-Санса (Чумакова, 2024) тощо.

Важливим методологічним джерелом є роботи, присвячені питанням музичної естетики та виконавської поетики бароко. Виокремлення ключових моментів барокової естетики постало в фундаментальній праці В. Жаркової (Жаркова, 2023), яка є джерелом натхнення для дослідників цього історичного відтинку. Також у статті «Поетика музичного бароко: естетика, виконавські традиції, інтерпретація» (Serganiuk and al., 2024) піддаються осмисленню складники поетики музичного бароко через діалог історично віддаленої епохи з сучасним виконавством.

Активізація академічних досліджень музики Г. Перселла відбулася наприкінці 1990-х років, що було приурочене до 300 річниці композитора. Звернемо увагу на появу монографії М. Адамса «Генрі Перселл: витоки та розвиток його музичного стилю» (Adams, 1995), в якій автор системно описує становлення композиторської мови Перселла в різних жанрах, показує, як англійська традиція та континентальні (французькі й італійські) жанрово-стильові моделі переосмислюються в його композиторському письмі. В огляді літератури, присвяченої семі-опері Г. Перселла та ширшому контексту «екзотичного» в англійському театрі Реставрації, показовими є праці Е. Піннока (Pinnock, 1990) та Х. Мартіна (Martín, 2008). Е. Піннок фокусується на особливостях перетворення тексту драматичної п'єси на музично-театральну форму: автор аналізує, як у жанрі семі-опери вибудовується драматургічна цілісність, які «нерівності» й переходи виникають між словом і музикою. Х. Мартін пропонує культурологічний погляд: «індіанське» у творі трактується як продукт європейської уяви, де історична конкретика відступає перед моделюванням екзотизації та ідеологічного «упорядкування» Нового Світу.

**Мета дослідження** – виявити особливості дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі семі-опери «Королева Індіанців» Г. Пер-

селла, що віддзеркалює шляхи становлення власної ідентичності в європейській музиці через рефлексію образу Іншого.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проблематика вивчення екзотичного / Іншого – дискурс сучасної гуманітаристики. Виникнення й розповсюдження тематики «індіанського» в бароковому музичному театрі є доволі цікавим і симптоматичним феноменом, який дозволяє переосмислювати як колоніальний досвід, так і історичний досвід часів, коли швидко змінювалися уявлення про географічний простір, який відіграє значну роль у формуванні концепту екзотичного, проаналізувати який ми пропонуємо на прикладі семі-опери Г. Перселла «Королева Індіанців» (Z. 630).

Остання опера Г. Перселла, як і попередні драматичні твори 1690-х років, створена за однойменною п'єсою Дж. Драйдена, написаною 30 роками раніше. Прем'єра відбулася в 1695 р. в театрі Друрі Лейн (*Drury Lane*). За словами Е. Піннока, «...сценарії, можливо, були скорочені, мали сюжетні перестановки та були частково переписані, але без особливої обережності, <...> музика була головною цінністю, що пропонувалася публіці» (Pinnock, 1990: 3). Проте опера в англійському театрі кінця ХVII ст. вважалася різновидом п'єси, де драматургія паритетно утворювалася як музичними, так і позамузичними чинниками, тому драматургічний контекст «драматичної п'єси» Драйдена є важливим для розуміння опери Г. Перселла. «...Музика Перселла є достатньо досконалою, щоб самостійно забезпечити успіх драматичних опер; отже, немає потреби шукати додаткові пояснення, і тим більше, звертатися до лібрето – до зовсім недавнього часу саме така позиція, вочевидь, домінувала серед більшості музичних і театральних істориків» (Pinnock, 1990: 3). Феномен жанру семі-опери був самодостатнім, проте елементи акторської гри, вокальних партій, хореографії та сценічної видовищності утворювали цілісність художнього висловлювання. Музичний театр Г. Перселла виник на основі театральної-драматичної культури доби Реставрації з характерним впізнаваним стилем. На момент виникнення першої опери Перселла вже склалися французька і італійська оперні школи, вплив яких позначився на оперній творчості Г. Перселла через окремі елементи письма.

Вкажемо також, що «Королева...» є дещо відкритим музичним текстом, оскільки не була закінчена Г. Перселлом. Композитор, який помер у листопаді 1695 року, створив музику для другого та третього актів. Відомо, що п'ятий акт та останню

маску було дописано молодшим братом композитора Даніелем (*Daniel Purcell*; бл. 1664–1717). Відтак при інтерпретації важливо розрізняти стабільні структурні компоненти твору й ті елементи, що демонструють варіативність і можуть бути зумовлені як практикою адаптації, характерною для англійського музичного театру кінця XVII століття, так і режисерськими концепціями сучасного театру.

Драматичний твір як Драйдена, так і Перселла побудовано таким чином, що європейці («Я») не мають внутрішнього висловлювання, а є зовнішнім «читачем» взаємодії інків та ацтеків («Іншого»). Індіанці стають героями трагедії, яка до Г. Перселла була прерогативою дії міфологічних героїв, божеств та біблійних сюжетів.

Після оркестрового вступу, який композитор позначає як «Перша музика» (*Z. 630, First Music: Air & Hornpipe*) та «Друга музика» (*Z. 630, Second Music: Air & Hornpipe*) й увертюри (струнний ансамбль та континуо /клавесин), опера відкривається розгорнутим прологом<sup>1</sup>/ *Першим актом*, який містить алегоричні інтенції та істотно не пов'язаний з сюжетними колізіями твору. Діалог двох тубільців (представників автохтонного населення) ілюструє одразу дві важливі міфологеми європейської культури – райський сад та золотий вік. Простір, де панує природна (= Божественна) щедрість, відсутні горе, натомість – гармонічне співіснування без соціальних конфліктів та рефлексії. У цій ідилічній картині «інше місце» (*англ. elsewhere*) постає не як загроза, а як утопічний простір первісної невинності: це відтворення райського сюжету до гріхопадіння. Такий простір, за Р. Локи, цілком може бути ідентифікований через семантику екзотичного, оскільки «...екзотичне походить від місця, відмінного від даного. Це коріння значень логічно виходить з етимології “екзо” – “поза” або “віддалено від”» (Locke, 2011: 1).

Хлопець і дівчина (Квівера) є уособленням образів Адама і Єви. Г. Перселл обирає тембри контратенора та сопрано, щоб підкреслити природну чистоту та невинність. Цікаво, що поетичною основою прологу слугують лише вісім рядків тексту, які через велику кількість повторів

утворюють доволі масштабну форму. Водночас пролог вводить і мотив неминучого порушення цього ідеального порядку: згадка про пророцтво та поява прибульців із «іншого світу» знаменують початок історичної динаміки – вторгнення влади, підкорення й моральних випробувань. Це, також, впливає на музичну мову персонажів, яка згодом набуває рис драматизації, що для європейців є репрезентацією екзистенційного переживання неминучості гріхопадіння та вигнання з Райського саду. Отже, пролог виконує важливу семантичну функцію, в якій екзотичне моделюється і як простір утопії, але водночас, і як сцена майбутньої травми, що трансформує первісну гармонію в поле конфлікту та ієрархії.

Основна сюжетна лінія семі-опери будується навколо Нового світу часів до іспанської колонізації. Йдеться про історично і географічно неможливу подію: військове протистояння ацтеків та інків та прихід до влади Монтесуми. Проте, зображення англійським композитором неточної (з історичної точки зору) події було важливою як зустріч, «комфортна» для глядача. Так, за словами Дж. Мартіна, «...незважаючи на свою радикальну відмінність від європейців XVII століття, корінні американці у творі Драйдена мають поведінкові моделі, легко зрозумілі для глядача, моделі, які дозволяють глядачам співчувати персонажам як на рівні афективному, так і на рівні моральному, роблячи їх історію правдоподібними в очах публіки» (Martín, 2008: 6). Сценічну драматургію опери вибудовано через класичні колізії європейських сюжетів: любовні трикутники, війна як зустріч культур, образ ворога, зради та вірність. Персонажі-індіанці теж вбудовуються у знайомі європейцю соціальні ролі – королева, король, принцеса, принц, военачальник, генерал тощо та впізнавані поведінкові моделі, де кодекси честі, дружби та кохання є семантичними орієнтирами. Так, Земпоалла та Траксалла уособлюють амбіції, жадібність до влади та нерозбірливість в засобах її досягнення. Монтесума та Акасіс керуються кодексами лицарської честі. Орація та Амеція як позитивні жіночі персонажі врівноважують образ Земпоалли, який по силі характеру може сягати рівня найбільш сильних жіночих героїнь античної драми. Проте важливим є той факт, що і через цю «знайомість» колізій все одно проступає образ Іншого, який не заважає драмі бути драмою, тобто реалізується екзотизм не через сміхове, а через серйозне. Класична інтрига любовного трикутника, яка могла бути вирішена геть в іншому ключі, веде до етичної висоти християнських чеснот в трагедійному дискурсі.

---

<sup>1</sup> В деяких виконавських редакціях структура увертюри, прологу та першого акту дещо різняться. Так, в інтерпретації *The Sixteen* Гаррі Крістоферса увертюра та діалог тубільців відноситься до першого акту. Ансамбль А. Деллера «*Deller Consort*» інтерпретує цей діалог в межах прологу, після якого одразу йде другий акт.

Зупинимося на важливих аспектах, які стосуються барокового сприйняття музичного твору й, водночас, також апелюють до проблематики екзотичного. Йдеться про маску – сценічний дивертисмент, що поєднує оперу Г. Перселла з традицією придворного обігу минулих часів і драматичним театром доби Реставрації. По-перше, маска створює необхідний для драматургії барокової опери контраст афектів порівняно з основною дією. За словами В. Жаркової, «...від виконавця вимагалось вміння миттєво включитися в потрібний афект і зберігати його напругу від першої до останньої ноти без послаблення. Слухач також мав бути готовий до швидких емоційних переключень від одного афекту до іншого» (Жаркова, 2023: 357), тому маска цілком відповідала музично-драматургічному профілю барокової музики.

Другий ключовий момент стосується функції маски по відношенню до основного тексту та її семантики, оскільки в семі-опері важливу роль відіграють не тільки персонажі, безпосередньо задіяні в контексті сюжету, а й інші по відношенню до них, утворюючи багатозначність тексту, оскільки присутні «поза» нього, коментують драму. Так, Заздрість і Слава (другий акт), Чаклун Измерон, Бог Снів, Повітряні духи (третій акт) уведено в драматургію як коментар до подій, пов'язаних з образом Земпоалли. Вони також утворюють додатковий вимір *elsewhere* («Іншого» місця), оскільки в «Королеві Індіанців» пов'язані з світом надлюдським, з потойбіччям. Тобто образ Іншого та дискурс екзотичного реалізований не лише на рівні «фізичного» простору, а й на рівні міфопоетичному.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Г. Перселл засобами музичного театру втілює важливий семантичний шар, який стосується не тільки сприйняття образу Іншого, а й усвідомлення досвіду завоювання Америки та корінних

народів для європейської культури. Жанрово-стильова самобутність семі-опери є унікальним явищем барокової музичної культури, тим більш значущим є той факт, що в межах цього жанру в музичну культуру входить тема «індіанського», тема, яка лише століттями пізніше стане трендом пригодницьких романів та юнацької літератури, які вже будуть вкриті «романтизованим» шаром того орієнталізму, проти якого застерігає Е. Саїд.

В цьому сенсі рефлексія образу Іншого є надактуальним надбанням Г. Перселла, композиторський геній якого тонко реагував на важливий для Європи процес становлення власної ідентичності під час відкриття Нового світу. Поза власне музичною мовою дискурс екзотичного у музичному театрі Г. Перселла маркується, передусім, на вербальному / семантичному рівні та на рівні композиційної драматургії: топоніми та етноніми, «чужі» імена персонажів, формули етикету тощо. Важливими є й сценічні елементи, які ми не можемо аналізувати без урахування виконавської інтерпретації, оскільки вони залежать від режисерського бачення: костюм, маска чужинця, специфічна хореографія, реквізит і тілесні жести, які є емблематикою «іншого місця». Такі впізнавані сьогодні елементи оперної драматургії, пов'язаної з образом Іншого, як ритуал, жертвоприношення, «благородний дикун», фігура тирана/жерця, або такі оперні жанрові моделі як процесія, «свято», хор «народу» були віднайдені Г. Перселом ще задовго до того, як стали атрибутивувати для сучасного глядача екзотичне в музиці. Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з порівнянням образів екзотичного як в інших семі-операх Г. Перселла, так і з аналізом поетики «індіанського» в барокових музичних творах – опері «Монтесума» А. Вівальді та опері-балеті «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Лінь Ю. Східні образи в європейській театральній музиці XVII –XIX століть: історичний і жанрово-стильовий аспекти. Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 226 с.
3. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора). Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
4. Саїд Е. В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Komubook, 2025. 536 с.
5. Adams M. Henry Purcell : the origins and development of his musical style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
6. Boulez P. Oriental Music: A Lost Paradise? *Orientalisms: Collected Writings*, 1986. P. 421–424.
7. Buber M. I and Thou (Trans. W. Kaufmann). New York: Charles Scribner's Sons. 1970. (Original work published 1923). 192 p.
8. Gramit D. Orientalism and the Lied: Schubert's Du liebst mich nicht. *19th Century Music*, 2003. Vol. 27. P. 97–115. DOI:10.1525/nem.2003.27.2.097

9. Head M. *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association, 2000. 156 p.
10. Kramer L. *Consuming the Exotic: Ravel's Daphnis and Chloe*. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 1995. P. 201–225.
11. Locke R. P. *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011. 421 p.
12. Martín J. R. J. Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, No. 154, 2008. P. 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026.
13. Pinnock A. Play into Opera: Purcell's 'The Indian Queen.' *Early Music*, vol. 18, no. 1, 1990, pp. 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 21 Feb. 2026.
14. Serhaniuk L., Shapovalova L., Nikolaievska Y., Melnyk S., Zaporozhan D. Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. Vol. 7, Issue 4. P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>

## REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [History of Western music: *Homo Musicus* from Antiquity to the Baroque]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 548 p. [in Ukrainian].
2. Lin, Yu. (2025). *Skhidni obrazy v yevropeiskii teatralnii muzytsi XVII–XIX stolit: istorychnyi i zhanrovo-stylovyi aspekty* [Eastern images in European theatrical music of the 17th–19th centuries: Historical and genre-stylistic aspects] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Sumskyi Derzhavnyi Pedahohichnyi Universytet imeni A. S. Makarenka. [in Ukrainian].
3. Mamona, A. (2024). «Novyi oriientalizm» u muzytsi pershoi tretyny XX stolittia (na materialy kompozytorskykh prochytyan poezii R. Tagora) [“New Orientalism” in the music of the first third of the 20th century (based on composers’ interpretations of Rabindranath Tagore’s poetry)] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian].
4. Said, E. W. (2025). *Oriientalizm* [Orientalism] (V. Shovkun, Trans.). Komubook. 536 [in Ukrainian].
5. Adams, M. (1995). *Henry Purcell: the origins and development of his musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
6. Boulez, P. (1986). *Oriental Music: A Lost Paradise? Orientations: Collected Writings*. 421–424.
7. Buber, M. (1970). *I and Thou* (Trans. W. Kaufmann). New York: Charles Scribner’s Sons. 1970. (Original work published 1923). [in English].
8. Gramit, D. (2003). *Orientalism and the Lied: Schubert’s Du liebste mich nicht*. *19th Century Music*, 27. 97–115. DOI:10.1525/nem.2003.27.2.097 [in English].
9. Head, M. (2000). *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music*. London: Royal Musical Association. 156
10. Kramer, L. (1995). *Consuming the Exotic: Ravel’s Daphnis and Chloe*. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press. 201–225.
11. Locke, R. P. (2011). *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge University Press. 421
12. Martín, J. R. J. (2008). Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, 154, 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026. Accessed 01 Feb. 2026. [in Spain].
13. Pinnock, A. (1990). Play into Opera: Purcell’s ‘The Indian Queen.’ *Early Music*, 18(1), 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 01 Feb. 2026.
14. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. 7(4). P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

