

ОРІЄНТАЛЬНІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БАРОКО

Лінь Юлін,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0005-6127-5299

На прикладі музично-театральних творів західноєвропейських композиторів XVII століття розглядається процес діалогу між західноєвропейською і східною культурами на ранньому його етапі. Звертається увага на два умовні вектори розвитку східної тематики в музично-театральному мистецтві Європи в період бароко – близькосхідний і далекосхідний. Проаналізовано комедію-балет Ж.-Б. Люлі та Мольєра «Міщанин-шляхтич» (перший вектор) і оперу Г. Перселла «Королева фей» (другий вектор), які можна вважати одними з перших зразків утілення східних образів у музиці. Досліджено засоби виразності для створення образу Сходу в кожному із творів, визначено стиліові параметри східних сцен, їхню драматургічну функцію, семантичне навантаження. На підставі комплексного аналізу з'ясовано, що на ранньому етапі розвитку інтеграційного процесу в музично-театральному мистецтві східні образи створювалися передусім візуальними засобами. Це були декорації, реквізит і костюми.

Відома «Турецька церемонія» із четвертого акту комедії-балету Ж.-Б. Люлі сценографічно наближена до східної картини. Водночас композитор зробив спробу надати своїй музиці східного забарвлення, активно використавши ударні інструменти (літаври) та флейту. У створенні музичного образу турків застосовано також принцип характеристики через жанр (марш і молитва). Проте за стилістичними параметрами музична мова «турецьких» номерів відповідає не східному, а барочному стилю.

У «Короліві фей» Г. Перселла увагу сконцентовано на аналізі «Китайської сцени» з п'ятого акту опери. Відзначено, що Китай представлено як казкову, райську країну за допомогою декорацій і костюмів, на що вказують розгорнуті ремарки в партитурі. Стосовно музичного втілення образу Китаю з'ясовано, що його характеристика у стильовому відношенні створена також у європейських традиціях. Але смислове навантаження появи на сцені китайця та китаянки як щасливих представників Едему, яким у Європі бачився Китай, нівелює стильову суперечність.

Ключові слова: бароко, образи Сходу в європейській музиці, творчість Ж.-Б. Люлі, комедія-балет «Міщанин-шляхтич», творчість Г. Перселла, опера «Королева фей».

Lin Youling. Oriental images in European theatrical baroque music

The process of Western European and Eastern cultures dialogue at its early stage is considered on the example of theatrical music by Western European composers of the 17th century. The author pays attention to two conditional vectors of the Eastern themes' development in the theatrical music of Europe during the Baroque period – Middle Eastern and Far Eastern. The comedy-ballet by J.-B. Lully and Moliere "Le bourgeois gentilhomme" (the first vector) and the opera "The Fairy-Queen" by H. Purcell (the second vector), which can be considered one of the first examples of the embodiment of Eastern images in music, are analyzed. Means of expressiveness for creating an image of the East in each of the works are studied, stylistic parameters of oriental scenes, their dramatic function, semantic load are determined. On the basis of a complex analysis, it's found out that at the early stage of the development of the integration process in music-theatrical art, oriental images have been created primarily by visual means. There were scenery, props and costumes.

The famous "Turkish scene" from the fourth act of Lully's comedy-ballet is scenographically close to an oriental painting. At the same time, the composer made an attempt to give his music an oriental coloring, actively using percussion instruments (timpani) and flute. In the creation of the musical image of the Turks, the principle of characterization through genre (march and prayer) was also applied. However, according to stylistic parameters, the musical language of the "Turkish" numbers corresponds not to the Eastern, but to the Baroque style.

In Purcell's "Fairy Queen" the attention is focused on the analysis of the "Chinese Scene" from the fifth act of the opera. Author notices that China is presented as a fairy-tale paradise country with the help of scenery and costumes, it's indicated by extensive remarks in the score. With regard to the musical embodiment of the China's image, it's found that its style characteristics have been also created in European traditions. But the appearance of a Chinese couple on the stage as happy representatives of Eden, as has been seen China in Europe, neutralizes the stylistic contradiction.

Key words: baroque, images of East in theatrical music, works by J.-B. Lully, comedy-ballet "Le bourgeois gentilhomme", works by H. Purcell, opera "Fairy-Queen".

Вступ. Вивчення музичного мистецтва Сходу є одним із важливих векторів наукових досліджень на сучасному етапі. Їхнім предметом стали історія мистецьких традицій, народна творчість, музичний театр, формування власної композиторської та виконавської шкіл, співвідношення національного та загальноєвропейського. Проте не менш важливим є питання, яке досі не отримало широкого наукового висвітлення, – це

питання зворотного впливу східної культури на західноєвропейське мистецтво, особливо епохи Бароко. Окрему інформацію щодо втілення східних образів у музичному мистецтві цього періоду (на рівні констатації фактів) можна частково знайти в українських дисертаціях [1], монографіях і посібниках [2], деяких статтях. Стислі відомості містяться в довідкових і енциклопедичних виданнях [3]. Отже, загальна зацікавленість

темою Сходу, з одного боку, і недостатня розробленість цієї проблематики – з іншого, зумовлюють актуальність обраної теми. Метою статті є висвітлення процесу інтегрування східної тематики у європейське мистецтво XVII ст., визначення засобів утілення східних образів та ступеня їхньої національної ідентичності.

Матеріали та методи. Матеріалом статті є клавіри та партитури музично-сценічних творів Ж.-Б. Люллі [4] та Г. Перселла [5; 6], лібрето [7], літературні першоджерела [8], монографічні праці зарубіжних музикознавців [9; 10], записи сучасних постановок. У дослідженні використані історико-культурологічний підхід і методи комплексного аналізу музично-сценічних творів (порівняльний, формальний, композиційно-драматургічний, музично-стилістичний).

Результати. Протягом тривалого часу представники європейського мистецтва, зокрема музичного, на різних етапах його розвитку зверталися у своїй творчості до східних образів. Уважається, що початок цього процесу припав на XVII ст., коли в Європі почала поширюватися мода на все екзотичне. У Франції в цей період сформувалися й набули популярності музично-театральні жанри; до спектаклів поступово стали додавати сцени зі східною тематикою. Згодом цю ідею підхопили в інших країнах.

Одним із перших таких зразків був «Міщанин-шляхтич» Мольєра (1622–1673 рр.) і Ж.-Б. Люллі (1632–1687 рр.). Свою комедію-балет вони створили на замовлення короля Людовика XIV в 1670 р. після візиту до двору делегації турецького султана, яка не оцінила розкоші королівського палацу. За свідомством істориків, король, сприйнявши це як неповагу до себе, зробив відповідний крок – він замовив драматургу п'єсу, де осміювалися б турки. Мольєр разом із Ж.-Б. Люллі виконали це замовлення. Уперше спектакль був показаний у жовтні 1670 р. у замку Шамбор, а в листопаді того ж року – у театрі Пале-Рояль. Головні ролі в цій виставі виконували Мольєр (Журден) і Ж.-Б. Люллі (Муфтії) [3].

Твір було написано та поставлено в дусі свого часу. Барочні постановки, особливо у Франції, мали бути видовищними, з використанням складної машинерії для дивовижних фантастичних сцен, з вигадливими костюмами, великою кількістю персонажів і заплутаною інтригою. Щодо сценічних жанрів, то найбільш популярними при дворі були вистави, у яких чергувалися драматичні діалоги, балетні та музичні номери (сольні арії, ансамблі), зазвичай до постановки входили також самостійні, не пов'язані з дією дивертисменти.

«Міщанин-шляхтич» із його знаменитою турецькою сценою став одним із перших прикладів утілення східних образів у музично-театральній практиці. Загалом для комедії було написано значну кількість музичних номерів, які за своїм об'ємом дорівнюють об'єму драматичного матеріалу, а у стилістичному відношенні мають усі ознаки барочного письма. Серед номерів є оркестрові (вступи, інтермедії, ритурнелі), вокальні (романси, пісні), ансамблеві (дуети, тріо), хорові та велика кількість різнохарактерних танців.

Знаменита сцена турецької церемонії, найбільш розгорнута, міститься в четвертому акті. За сюжетом, слуга Клеонта Ков'єль переодягається у турецького дєрвіша та посвячує міщанина Журдена у вигаданий турецький дворянський сан, а потім влаштовує одруження його дочки Люсіль із «сином» самого султана (насправді ним виявився переодягнений у турка Клеонт).

Мольєр у своїй комедії, яка виконує функцію лібрето, кілька разів протягом цієї сцени докладно описує її сценічне оформлення. У першій ремарці читаємо: «Шестеро турків урочисто входять під музику по двоє на сцену. Вони несуть три килими і, протанцювавши кілька фігур, піднімають їх високо вгору. Інші турки, співаючи, проходять під тими килимами і стають по обидва боки сцени. Муфтії з дєрвішами закінчує цей похід. Потім турки простилають на підлозі килими і стають на них навколішки. Муфтії із дєрвішами стає посередині <...> турки-помічники падають долілиць, співаючи «Алла», потім здіймають руки до неба, співаючи «Алла»; уся ця церемонія повторюється кілька разів до кінця молитви» [7, с. 9]. У ремарці клавіру позначено: «Муфтії, чотири дєрвіші, шість турецьких танцюристів, шість турецьких музикантів та інші гравці на турецьких інструментах є акторами цієї церемонії» [4, с. 61]. Таким чином, візуально сцена має чітко виражену стилізацію сходу. Важливою є і вказівка на музичні інструменти.

Сценічна дія розпочинається маршем (цей жанр був одним із головних у турецькій музиці та виконувався яничарами). Урочистий і рішучий характер музики, пружний ритм із нарочито підкресленими сильними частками тактів передають велич найвищої духовної особи, а також надмірну важливість того, що відбувається. Щодо музично-стилістичної характеристики турецького маршу, відзначимо, що композитор написав його в тому ж стилі, що й попередні «європейські» номери. Музиці притаманна розвинутість оркестрових голосів, які у своєму сплетінні утворюють гомофонно-гармонічну партитуру, чітко визначені структурні розділи форми, мажоро-мінорне ладове забарвлення, велика кількість мелізмів. Про східний елемент в даному разі можна казати умовно. Однак імітацією східної музики можна вважати темброве рішення (проведення основної теми флейтою, яка асоціюється із сопілкою) і активне використання групи ударних інструментів для підкреслення метричних часток тактів (асоціація із турецьким бунчуком).

Для подальшої музично-стилістичної характеристики сцени та визначення її національного забарвлення варто нагадати основні традиційні риси близькосхідної молитовної музики: одноголосся, мелодія з довгим інтонаційним розвитком без чіткого тонального та структурного оформлення, вигадливість мелодичної лінії, використання звеличених секунд.

У європейському стилі написані й наступні епізоди, зокрема молитва «Аллах!». Мнимі турки багато разів звертаються до Аллаха, повторюють його ім'я на одному і тому ж чотириголосному акорді (повний тризвук соль-мінору), хоча для східної культури типо-

вим є одноголосний спів. Те ж саме турки співають й у відповідь на численні запитання Муфтія (тонічний тризвук, який чергується з домінантовим за всіма правилами голосоведіння). Немає натяку на витончений візерунок східних мелодій і в басовій партії Муфтія, яка побудована на стрибках на широкі інтервали.

Вокальні та хорові епізоди турецької сцени чергуються з балетними номерами, сценічне оформлення яких (костюми та реквізит) є сатиричною стилізацією. Так, друге антре (воно позначено як арія) – це підготовка Журдена до ритуалу посвяти. «Муфті повертається у величезному святковому тюрбані, прикрашеному чотирма або п'ятьма рядками засвічених свічок; за ним двоє дервішів у гостроверхих шапках, теж прикрашених засвіченими свічками, несуть Коран. Двоє інших дервішів уводять пана Журдена і ставлять його навколішки так, щоб він руками торкався землі, а спина його служила пюпітром для Корана; муфті кладе йому на спину Коран і знову починає, кривляючись, прикликати Магомета <...>» [7, с. 10]. Балетна арія, що розташована між хоровими епізодами-молитвами, виконується у стилі веселої енергійної гальярди. Жанровий контраст (молитва – гальярда – молитва), утворений у цій сцені, додатково підкреслює фарсовість дії.

Під звуки третьої танцювальної арії турки заносять меч і тюрбан, який надягають на Журдена. Відповідно до зовнішньої дії Ж.-Б. Люлі написав музику в характері спокійної, плавної куранти. Після чергового заклику Муфтія та турків йде сцена «побиття» міщанина шаблями (четверта арія), а потім палицями. Щодо музичного оформлення ритуалу посвяти Журдена зазначимо, що композитор використав традиційні для французької музики жанри та лексику.

Загальний музичний стиль «Міщанина-шляхтича» характеризується виразними мелодичними лініями та їх ритмічною різноманітністю, використанням поліфонічних методів розвитку голосів у поєднанні з гомофонно-гармонічним складом, чітким структурним оформленням розділів і кадансуванням, опорою на мажоро-мінор, мелізматикою, контрастними зіставленнями. Усе це є ознаками європейського барочного стилю.

У цьому ж стилі написано й турецьку сцену. Східні образи в ній створюються передусім завдяки сценографії, хоча в музиці привертає увагу посилене використання ударних інструментів, що в комплексі з художнім оформленням додає сцені церемонії екзотичного характеру. Казати про яскравий східний колорит у музиці турецької сцени не варто. Для втілення східного образу авторам вистачило візуальних засобів, серед яких стилізація турецького одягу персонажів, використання бутафорії (шаблі, тюрбан для Журдена, Коран), а також вигадані екзотичні елементи ритуалу.

Музичне оформлення сцени, за результатами проведеного аналізу, не відповідає музичним традиціям мусульманського Сходу й утворює деяку суперечність. Це має своє пояснення. По-перше, уся сцена посвяти є умовною, це – розіграний персонажами фарсовий спектакль, а стилістична невідповідність музики сце-

нічному образу – це додатковий засіб для підкреслення умовності дії, яка з початку виглядає як *сцена-фарс*. По-друге, на ранньому етапі розвитку театральних жанрів узагалі не стояло питання відтворення в музиці національного колориту інших культур.

Іншим прикладом звертання до східної тематики в той же період (остання третина XVII ст.) є опера **«Королева фей»** Генрі Перселла (1659–1695 рр.). На відміну від попереднього твору, у цьому творі представлено далекосхідний Китай. Оперу було написано в 1692 р. за комедією В. Шекспіра «Сон літньої ночі». У жанровому відношенні «Королева фей», як і «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Люлі, є синтетичним твором, у якому чергуються драматичні, музичні та хореографічні номери. З одного боку, у своїй опері Г. Перселл звертається до національного театального жанру «маски», з іншого – спирається на творчий досвід французьких композиторів, твори яких він добре знав. Останнє свідчить про поширення французької музично-театральної традиції за межами своєї країни. Це стосується як жанрових параметрів творів, так і сюжетних: у період XVII – початку XVIII ст. суспільство було зацікавлено «заморською» тематикою, утілення якої надавало глядачам свіжих вражень, а композиторам – більше творчої свободи.

«Королева фей» стала мистецьким утіленням свого часу, його ідей, уявлень про театральний спектакль і його функції. Якщо порівняти літературне джерело та лібрето, то привертає увагу суттєва різниця. На відміну від В. Шекспіра, опера Г. Перселла починається сценою в чарівному лісі, у який феї, за велінням Титанії, завели сп'янілих поетів, щоб їх провчити. Другий акт за змістом збігається із шекспірівським: у ньому показано суперечку між Обероном і його дружиною Титанією, яка не погоджується віддавати до свити чоловіка свого індійського пажу. Дія відбувається в лісі, який Титанія перетворила на чарівну країну фей. Останні розважають свою королеву танцями та піснями. У дусі барочного театру Г. Перселл увів алегоричні фігури – Ніч, Таємницю, Секрет і Сон, які співають для королеви колискову (у В. Шекспіра ці персонажі відсутні). Третій акт опери також відрізняється від першоджерела: у лібрето скорочено сцену репетиції аматорської постановки про Пірама та Фісбу; головними персонажами залишаються Титанія, Основа з головою віслюка, фантастичні наяди, дріади, фавни, німфи, дикуни (їх немає у В. Шекспіра), а також Оберон і Пек. У четвертому акті після того, як Титанія й Основа засинають, на сцені з'являються персонажі третього шекспірівського акту – дві молоді пари, у стосунках яких починається повна плутанина. Наприкінці дії Оберон знімає чари з Основи та Титанії, яка потім перетворює сцену на сад із фонтанами та сонячним сходом, а чотири Пори року, яких також немає у В. Шекспіра, піснями і танцями завершують четвертий акт. У контексті проблематики статті особливу увагу привертає п'ятий акт опери; його зміст також відрізняється від першоджерела. Після погодження Тезея на брак Гермінії з Лізандром і Єлени з Деметрієм Оберон хоче довести Тезею, що розповіді

героїв про дивні події, які відбувалися цієї ночі, можуть бути правдою. Для цього він вирішує продемонструвати свої магічні можливості. Спочатку перед очима присутніх з'являється Юнона в запряженій павичами колісниці, потім *китайський райський сад*, а в самому кінці – Гіменей зі своїм факелом. Опера завершується грандіозним балетом і хором.

Якщо у В. Шекспіра акцент зроблено на театральній грі та відносинах між людьми, то Г. Перселл на перший план виводить чарівний світ. Такі трансформації шекспірівського тексту були продиктовані мистецькими традиціями барокової епохи. Як і французів, англійців цікавили міфологічні, казково-фантастичні персонажі, незвичайні обставини та дивовижне навколишнє середовище. На бароковій сцені весь світ перетворювався на живі істоти: пори року, день і ніч, планети, рослини, стихії тощо – усе це починало співати та танцювати. Декорації та костюми вражали своєю розкішшю. «Королева фей» стала яскравим прикладом таких творів. У дусі свого часу Г. Перселл додав і низку персонажів, серед яких Весна, Літо, Осінь, Зима, Ніч, Таємниця, Секрет, Сон.

Дотримуючись інтересів публіки та сформованої традиції, композитор у п'ятому акті виводить на сцену міфологічних богів, відсутніх у В. Шекспіра. Появу нових персонажів Г. Перселл обґрунтував магічними діями Оберона. Спочатку з'являється давньоримська богиня Юнона, після неї входить бог шлюбу Гіменей. Між цими двома виходами Г. Перселл розмістив екзотичну китайську сцену, що теж відповідало смакам того часу.

Китай представлено в опері як омріяну казкову країну – чарівну та гармонійну. Про це свідчить розгорнута композиторська ремарка до № 45 (V акт): «Сцена раптово освітлюється, відкривається ясна панорама китайського саду, чия архітектура, дерева, рослини, плоди, птахи та звірі зовсім відмінні від того, що є в нашій частині світу. Панорама завершується аркою, через яку видно інші арки з невеликими альтанками і, наприкінці, ряд дерев. Над усім цим – висячий сад, що піднімається уступами до вершини театру; з обох боків він обмежений чарівними альтанками та різними деревами. У повітрі літає багато дивних птахів. На вершині платформи б'є фонтан, вода з якого падає у великий басейн. Китаєць входить і співає» [6, с. 20]. Наступні три номери – це пісні китаїця та соло китаянки з хором. Саме їм, представникам дивовижної країни, доручено співати про первісну гармонійність і чистоту світу та людських душ, про радість і кохання.

Після екзотичного танцю шістьох мавп на заклик жінок з'являється Гіменей. Він погоджується благословити молоді пари та запалює свій факел – вогонь кохання. Поява бога шлюбу супроводжується деякими змінами у сценографії, які відмічено в ремарці партитури (№ 54): «Шість п'єдесталів китайської роботи піднімаються з-під сцени. Вони підтримують шість великих фарфорових ваз, у яких шість апельсинових дерев» [5, с. 21]. Таке оформлення сцени навряд чи є випадковістю, оскільки апельсинове дерево в китайській

культурі – це старовинний символ безсмертя, багатства та родючості, а число «шість» є чисельним вираженням гармонії всесвіту, єдності протилежностей Інь і Ян.

Після завершення соло Гіменея звучить загальний хор, до якого приєднуються всі танцівники. Завершити грандіозну магічну сцену, а разом із цим й оперу, знову доручено китайській парі, яка символізує щасливе життя, – чоловік і жінка танцюють церемонну чакону.

Східний елемент логічно вплітається в сюжет опери, хоча на перший погляд може сприйматися як щось стороннє. Проте він має символічне значення, а не тільки є даниною тогочасній моді. З огляду на тяжіння барокового мистецтва до алегорії, китайська сцена в давньогрецькому сюжетному оточенні виглядає досить обумовленою.

Щодо музичного втілення східного образу, то тут, як у випадку з комедією-балетом Ж.-Б. Люлі, навряд чи можна говорити про східний стиль. Якщо порівняти попередні номери опери з «китайськими», то одразу стає помітною єдність музичного стилю. Музика опери створена в барочному стилі і відповідає жанровим і композиційним вимогам того часу. Так, вступна частина складається з кількох самостійних розділів-номерів, які утворюють контраст один з одним. Перший акт відкривається поліфонічною увертюрою (французький тип); далі йдуть дует, сцена з п'яним поетом, хорова партитура якої відрізняється фактурними контрастами, і жига. Наступні акти композиційно більш розвинені. До їхнього складу входять оркестрові номери (прелюдії, арії, програмний номер «Луна»), хори, ансамблі, сольні вокальні номери та хореографічні сцени. Іноді вокальні соло або танці об'єднуються в невелику сюїту: наприклад, пісні Ночі, Таємниці, Секрету та Сну (другий акт) або Весни, Літа, Осені та Зими (третій акт), які мають тематичне обрамлення (повторення номеру, що передують сюїті).

Стосовно музичного стилю, привертає увагу гнучкість мелодій, велика кількість довгих і коротких юбіляцій (у сольних, ансамблевих і хорових номерах), мелізматика, складний різноманітний ритм з використанням синкоп і пунктирних фігур. Щодо ладового забарвлення, то для музики Г. Перселла характерними є мажор і мінор (гармонічний і мелодичний). У китайській сцені спостерігається аналогічне. Так, обидві пісні китайського чоловіка мають прості форми (тричастинну репризу та просту двочастинну), мажорне та мінорне ладове забарвлення; вокальна партія відрізняється вибагливим ритмічним малюнком і насиченістю юбіляціями; мелодія супроводжується цифрованим басом і соло труби. Пісня китайської жінки, на відміну від вишуканості попереднього номеру, більш стримана. Вона має розвинену, із широким діапазоном мелодію (але без будь-якої мелізматика), силабічний ритм і мажорний лад, форму періоду з розширеним другим реченням. Пісня цілком повторюється чотириголосним хором із дотриманням правил голосоведіння. Щодо гармонії «китайських» пісень, то Г. Перселл звертається до простих тризвуків і типових для барочної музики послідовностей. Отже, у стильовому

відношенні композитор додержується європейської традиції.

Чакона (№ 60), яку виконує наприкінці опери китайська пара, за жанровими та музичними параметрами також не має жодного стосунку до східної музики – її традиційно написано у формі поліфонічних варіацій на типову для європейської музики гармонічну послідовність. Проте китайська пара несе символічне смислове навантаження.

Висновки. На підставі аналізу двох опер як перших зразків утілення східної тематики в театральній музиці XVII ст. й історико-культурного контексту з'ясовано, що публіку та композиторів східні образи приваблювали своєю екзотичністю. Останні були представлені мусуль-

манським Близьким (Туреччина) і Далеким Сходом (Китай). На ранньому етапі цього процесу для втілення східних образів передусім використовувалися візуальні засоби виразності – декорації, реквізит, костюми. Музика ж писалася в загальноєвропейському барочному стилі. Це стосувалося різних параметрів, зокрема мелодії, ладо-гармонічної мови, метроритму, інструментарію. Хоча щодо останнього варто нагадати, що у прикладі з «Міщанином-шляхтичем» було зроблено спробу стилізувати Схід через жанрову характеристику (марш, молитва), а також підсилене використання ударної групи.

Започаткована традиція поступово набула свого розвитку в подальші століття і натеper не втратила своєї актуальності.

Література:

1. Даньшина В.Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 20 с.
2. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX ст. : навчальний посібник / І.Л. Іванова та ін. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
3. Larousse P., Clement F. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 1879. 765 p.
4. Lully J.-B., Molière. Le bourgeois gentilhomme : comédie-ballet, [Partition musicale et texte manuscrits]. Bordeaux : Édition par Nicolas Sceaux, 2014. 118 p.
5. Purcell H. The Fairy-Queen : an opera [Voc. score]. London : Novello and company, 1951. 161 с.
6. Purcell H. The Fairy Queen: an opera in Five acts [Score]. London. 216 с.
7. Мольєр. Міщанин-шляхтич / пер. І.І. Стешенко. Київ : Знання, 2017. 271 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=151>.
8. Шекспір В. Сон літньої ночі. *Зібрання творів* : у 6-ти т. / В. Шекспір. Т. 2. Київ : Дніпро, 1986. С. 414–476.
9. Hutchings A. Purcell. London : British Broadcasting Corporation, 1982. 87 p.
10. Adams M. Henry Purcell. The origin and developments of his musical style. Cambridge University Press, 1995. 388 с.

References:

1. Danshyna, V.B. (2010). Frantsuzkyi muzychnyi teatr vid baroko do klasysyzmu (na materiali tvorchosti Zhana-Batista Liulli ta Zhana-Filippa Rameo) [French musical theater from baroque to classicism (based on the work of Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau)] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst-va : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo". Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
2. Ivanova, I.L., Kukol, H.V., Cherkashyna, M.R. (1998). Istoriia opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia [History of opera: Western Europe of the 17'th – 19'th centuries] : navch. posib. Kyiv : Zapovit. 384 s. [in Ukrainian].
3. Larousse, P., Clement, F. (1879). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 765 p. [in French].
4. Lully, J.-B., Molière (2014). Le bourgeois gentilhomme: comédie-ballet, [Partition musicale et texte manuscrits]. Bordeaux : Édition par Nicolas Sceaux, 118 p. [in French].
5. Purcell, H. (1951). The Fairy-Queen: an opera [Voc. score]. London : Novello and company. 161 s. [in English].
6. Purcell, H. The Fairy Queen: an opera in Five actes [Score]. London. 216 s. [in English].
7. Molier (2017). Mishchanyn-shliakhtych [The bourgeois gentleman] / per. I. Steshenko. Kyiv : Znannia, 2017. 271 s. [in Ukrainian]. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=151>.
8. Shekspir, V. (1986). Son litnoi nochi [A Midsummer Night's Dream] *Zibrannia tvoriv u 6-ty tomakh*. Tom 2. Kyiv : Dnipro, 1986. S. 414–476 [in Ukrainian].
9. Hutchings, A. Purcell. London : British Broadcasting Corporation, 1982. 87 p. [in English].
10. Adams, M. Henry Purcell. The origin and developments of his musical style. Cambridge University Press, 1995. 388 p. [in English].