

УДК 78.071.1(44)(092):782.087.68

DOI 10.34064/khnum2-40.11

Чумак Олена Євгенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, старший викладач
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: chumakolena67@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Семантика орієнталізму в хорових сценах опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»

Стаття присвячена дослідженню питання орієнталізму в музичному мистецтві. Вперше системно представлено відтворення образу Сходу в хорових сценах опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса шляхом семантичного аналізу орієнтальних ознак. Процес обміну культурними цінностями між Заходом та Сходом, що набув особливої інтенсивності в XX столітті, сьогодні залишається життєво важливим джерелом творчої енергії для сучасного мистецтва, тому дослідження орієнтальної семантики, зокрема у творчості К. Сен-Санса, видається актуальним. Мета статті – репрезентувати семантику орієнтального компонента хорових сцен опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Комплекс дослідницьких методів (системно-типологічний, жанрово-стильовий, семантичний, ціннісно-смісловий) підходи до аналізу музичного матеріалу) дозволив виявити, що композитор майстерно використовує екзотичні орієнтальні елементи (збільшені секунди, незвичні лади, порушені метричні структури та ін.) не лише заради колористичних ефектів, а й як інструмент конструювання певної музичної семантики Сходу. Організованість, притаманна західній музичній традиції, протиставляється хаотичній енергії східних сцен, що створює глибокий дисонанс між двома світоглядами. Семантика орієнталізму проявляється на різних рівнях музичної мови – ладоінтонаційному, гармонічному, динамічному, темброво-фактурному. Активно застосовуються виражальні можливості хорового викладу, темброві зіставлення голосів. Можна дійти висновку, що у творчості К. Сен-Санса семантика музичного орієнталізму набула розвитку і представлена самобутньо та оригінально.

Ключові слова: орієнталізм; музичний орієнталізм; образ Сходу; опера К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»; семантика; хорові сцени.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Музична орієнталістика функціонує та розвивається на основі інтегративних зв'язків із системою гуманітарних наук, насамперед філософією, естетикою, історією культури, літературознавством, мистецтвознавством, оскільки явище орієнталізму представлене в головних напрямках і видах мистецької діяльності, починаючи з доби Бароко, і більш повно – у мистецтві та музичній культурі XIX–XX століть. Це уможлиблює розгляд музикознавчих проблем у межах відповідного історико-культурного контексту. Європейські митці дедалі частіше звертаються не лише до «поверхневих» мотивів, а й до глибинних філософських систем східних культур, естетичних принципів та особливостей художнього мислення останніх. У музиці свідомством заглиблення у ці сфери стає трансформація композиційної логіки, розширення тембрової палітри, інноваційні принципи ритмічної організації творів, експерименти з модальними інтонаційними структурами, натхненні східними традиціями. Такий культурний обмін перестав бути одностороннім процесом «екзотизації» – він перетворився на складний механізм двосторонньої взаємодії, де східні культури чинять активний вплив на формування нових європейських художніх парадигм. Цей процес, що набув особливої інтенсивності у XX столітті, залишається життєво важливим джерелом творчої енергії для сучасного мистецтва, роблячи актуальним дослідження семантики орієнталізму, зокрема й у творчості К. Сен-Санса.

Останні дослідження і публікації. Американо-палестинський дослідник Е. Саїд у своїй відомій праці «Орієнталізм» (Said, 1978) зазначив: «... Схід був майже повністю витворений уявою європейців і ще від часів античності асоціювався з романтичними історіями, екзотичними створіннями, теренами, де пам'ять і красивиди населені привидами, незабутніми переживаннями. <...> Схід не тільки сусідить із Європою; ... він також – джерело її цивілізацій та мов, її культурний суперник, він є для неї найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються» (Саїд, 2001: 11). Отже, орієнталізм зосереджувався не на відтворенні реального Сходу, а на конструюванні

«Іншості» через призму західних стереотипів. Створюваний образ ґрунтувався на власній європейській традиції зображення екзотики, а не на етнокультурних особливостях східних суспільств. Парадигма екзотичного стилю в музиці, на думку професора Паризького університету Сорбонни Ж.-П. Бартолі, формується цілісною системою художніх прийомів, які чітко ідентифікуються в інструментальних творах: «примітивні» гармонії, незвичайні ладові структури (зокрема угорсько-циганські гами та пентатоніка), специфічні мелодичні звороти, ритмічні моделі й інструментальні тембри, що разом є універсальним інструментарієм для створення ефекту «екзотики» (Bartoli, 1997), який композитори успішно застосовували протягом століть. «Екзотизм» виникає внаслідок використання «алохтонних» одиниць, тобто таких, що мають вигляд запозичених з іноземної мови, на відміну від «автохтонних» – звичайних, «рідних» (Bartoli, 2000). Аналізуючи феномен екзотизму, історичну панораму східних образів у музиці від Рамо до сучасності вибудовує Р. Локк (Locke, 2007; 2009), звертаючись і до питання термінології та її впливу на сприйняття «західної» та «незахідної» музики (Locke, 2012). Дефініціям терміну «орієнталізм» у проєкції на музику приділяє увагу Дж. Беллман (Bellman, 2011). В українському музикознавстві А. Мамона вперше запропонувала авторську концепцію «нового орієнталізму» як особливого підходу композиторів до втілення образів Сходу, коли відкидається сформований у музиці західноєвропейської класико-романтичної традиції комплекс музичних засобів («орієнтальний код»); уточнено визначення понять і термінів, що охоплюють процес формування «нового орієнталізму»; розглянуто питання трансформації орієнтальних образів у музичному мистецтві Заходу в історичному та теоретичному аспектах (Мамона, 2021; 2024).

Мета цієї статті – репрезентувати семантику орієнтального компонента хорових сцен опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Вперше системно представлено відтворення образу Сходу в хорових сценах опери шляхом аналізу семантики їхніх орієнтальних ознак, що зумовлює *новизну дослідження*.

Методологія дослідження. Застосовано системно-типологічний, жанрово-стильовий та семантичний підходи до аналізу сцен опери.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Орієнталізм (від лат. «*orientalis*» – «східний») як культурний феномен має глибоке історичне підґрунтя, а його хронологічні рамки значно ширше традиційно прийнятих меж періоду від кінця XVIII століття до сьогодення. Це явище, корені якого сягають ще доби Античності, знайшов своє найвиразніше втілення в західноєвропейській музичній традиції, де міжкультурна комунікація Схід – Захід набула особливого художнього виміру. Музичний орієнталізм еволюціонував від поверхневих стилізацій до глибокого філософсько-релігійного осмислення східних духовних традицій¹. Як предмет наукового дослідження, орієнталізм найбільш ґрунтовно вивчений у філологічних науках, де він аналізується через призму мовних, літературних та культурних реалій азійських регіонів. Однак у сфері музичного мистецтва він постає як не менш значущий феномен, являючи собою комплекс стилістичних засобів, спрямованих на художнє відтворення образу Сходу. Останній у європейській культурній свідомості традиційно асоціювався з екзотикою, таємничістю та естетичною привабливістю. Композитори, а разом із ними й слухачі, пов'язували певні музичні прийоми з конкретними віддаленими країнами чи народами, часто незалежно від їхньої дійсної відповідності автентичній культурній традиції. Схід сприймався не як історико-етнографічний феномен, а як ідеалізований орієнтальний міф. Один із найвідоміших дослідників орієнталізму в музиці, Д. Б. Скотт (Scott, 1998: 137) провадить думку, що східна музика в західній традиції не є імітацією елементів східної культури. Натомість вона створює міфологізований образ Сходу, який не відповідає реальності. Такий умовно-декоративний образ постає в музичних творах XVII – середини XIX століття, що

¹ Ця трансформація знайшла відображення у зміні музикознавчої термінології від понять «музичний орієнталізм» та «екзотизм» до сучасних категорій «діалог культур» і «музичний взаємообмін».

здебільшого є стилізованими зразками «естетизації екзотики». Орієнтальні елементи в них присутні лише поверхнево – у вигляді сценічного антуражу, програмних назв або сюжетних мотивів, проте без глибокого занурення в музичні традиції східних культур.

Особливого розквіту орієнталізм набуває у XIX столітті, коли Європа переживає чергову хвилю захоплення Сходом, впливаючи на різні види мистецтва – живопис, архітектуру, літературу. У музичній сфері відбувається поступова трансформація уявлень про екзотику: інтерес композиторів зміщується у бік більшої етнографічної автентичності, використання відповідних характерних мелодичних інтонацій і специфічних ладогармонічних структур. Посилюється прагнення до декоративності та орнаментальності, які сприймаються як невід’ємна риса уявного Сходу, що відображає не так справжню музичну традицію, як її романтизовану європейську інтерпретацію. Якщо раніше екотизм у музиці часто втілювався як умовна стилізація, то з часом його ознаки кристалізувалися у цілісну систему художніх засобів та набули нормативного характеру. Д. Б. Скотт детально досліджує цю тенденцію, систематизуючи широкий спектр композиторських прийомів, що функціонують як маркери «Іншого». Підсумовуючи спостереження дослідника, відзначимо, що аналіз гармонічної мови виявляє значну увагу композиторів до експериментів із модальними структурами, зокрема до активного використання діатонічних ладів – фрігійського, дорійського та лідійського. Паралельно систематично вживаються характерні інтервали, серед яких особливу роль відіграють збільшена секунда та збільшена кварта. Використовується витончена орнаментика: вокальні мелізми, стрімкі хроматичні пасажі, трелі та дисонантні форшлаги. Ритмічна організація демонструє чітку орієнтацію на повторювані структури, де остинатний бас поєднується з перкусивною фактурою. Позначка *ad libitum*, що надає виконавцю значну інтерпретаційну свободу, часто супроводжує нерівномірний ритмічний поділ – тріолі та квінтолі. Найвиразнішими засобами створення орієнтального колориту є специфічні прийоми голосоведіння, такі як паралельні рухи квартами, квінтами

та октавами, а також застосування порожніх квінт і педальних звуків. Інструментальна палітра орієнталізму включає дерев'яні духові (особливо інструменти з подвійною тростиною) та характерну перкусію – тамбурин, трикутник, цимбали, там-там і гонг (за: Scott, 1998). Усі ці художні засоби вели до свідомого порушення усталених слухових стандартів європейської академічної музики².

У опері «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса східний колорит поєднується з релігійною тематикою, з інтерпретацією біблійної історії. Поряд із цим, репрезентується погляд на Схід крізь призму екзотики шляхом протиставлення двох світів – західного та східного. Самсон та народ Ізраїлю представляють західний світ, з яким ідентифікує себе європейська аудиторія. Цей процес ґрунтується на спільній релігійній парадигмі: і Самсон, і ізраїльтяни є монотеїстами, тоді як Даліла і філістимляни зображуються як ідолопоклонники та декаденти. Особливо яскраво цей контраст проявляється у сцені бенкету з третього акту, де розкривається оргіастична природа філістимлянської культури. Така поляризація образів слугує для підкреслення культурної та релігійної переваги Заходу, що є характерним для орієнталістського дискурсу. У цьому контексті Самсон стає символом божественної сили та опору тиранії, тоді як Даліла та філістимляни втілюють собою «Інше» – екзотичне, але морально порочне. Цей концептуальний контраст знаходить свій вираз і в музичній драматургії, де хорові сцени – не просто музичний фон, а потужний драматургічний важіль. Хоча обидва народи – і євреї, і філістимляни – в історичному контексті

² Орієнтальні інтонаційні моделі набули широкого поширення і в європейській оперній традиції, простежуючись у різноманітних жанрах – від ліричної опери до творів на історичні та казкові сюжети. У «Джаміле» Ж. Бізе чи «Лакме» Л. Деліба представлені екзотичні перські та індійські мотиви; циганська стилістика «Кармен» Ж. Бізе та єгипетські образи «Аїди» Дж. Верді демонструють різноманітність орієнтальних впливів, які на рубежі XIX–XX століть доповнюються далекосхідними мотивами в «Мадам Баттерфляй» та «Турандот» Дж. Пуччіні. У балетній традиції східні танці стають обов'язковим елементом дивертисменту, що свідчить про глибоке проникнення орієнталізму в європейську музичну культуру.

належать до східної цивілізації, композитор свідомо використовує різні музичні засоби для їхньої характеристики. Якщо філістимляни наділені екзотизованою музичною мовою з оригінальними інструментальними тембрами, незвичними ритмічними формулами та мелодичними зворотами, то народ єврейський, попри загальний орієнтальний антураж твору, музично репрезентується в рамках західної традиції (поліфонія, риси григоріанського хоралу, строгість архітекτονіки).

Центральним об'єктом аналізу в цьому дослідженні є орієнтальна складова опери, а саме хорові сцени за участю філістимлян. Перша поява Далілі та філістимлянок, чиї мелодії сповнені неповторної чарівності, відбувається в середині першого акту (Сцена 6, *A-dur*), одразу після похмурого архаїчного хору євреїв, яскраво контрастуючи з ним. Музична характеристика цих персонажів будується на низці стилістичних елементів, що втілюють орієнтальну естетику та стереотипне уявлення про жінку Сходу. Мелодична лінія, що виконується сопрано *divisi* з терцієвим подвоєнням, викликає асоціації з розквітом весняних квітів. Наспівна тема звучить на тлі гармонічної підтримки альтів. Характерні мотиви «кружляння», реалізовані за допомогою ніжних інтонаційних спадів, поєднують декоративність східного мелосу з емоційною виразністю. Тонке динамічне нюансування та м'яке синкопування – типові риси орієнтального стилю – надають мелодії особливої теплоти. Висхідний інтервал великої сексти від V до III щабля додатково підкреслює кантиленний характер теми та увиразнює семантику спокуси.

Темброва палітра цього епізоду будується на тонкому співвідношенні звучання арфи та романтичної ліричної мелодії партії сопрано з її вишуканістю та солодкою невинністю. Її доповнюють рухливі пасажі струнних інструментів та флейти, що чергуються, розвиваючись на матеріалі вступного мотиву жіночих партій. Виникає ефект подиху легкого бризу, що немов наповнює музику повітрям. Прозора оркестрова фактура відповідає європейським уявленням про східну делікатність. Пульсація остинатної ритмоформули, поєднуючись із характерною меланхолійністю наспіву, остаточно формує

стереотипний образ жінки Сходу – ніжної та чарівної. Ця звукова палітра корелює з європейською традицією музичного орієнталізму, де жіночність репрезентується через категорії природної стихійності та емоційної непередбачуваності. У сцені святкування в храмі Дагона (друга картина III акту) композитор використовує трансформований хор філістимлянок – той самий тематичний матеріал, але з новим текстом і розширеним виконавським складом. К. Сен-Санс досягає ефекту об'ємного звучання через інтенсивне використання педалей, як ритмічних, так і гармонічних. Особливо виразним виявляється подвійний оркестровий органний пункт на тонічній квінті, поєднаний із ритмічним квінтовым остинато у басовій партії. Ця статична гармонічна основа різко контрастує з пластичним мелосом сопрано та ритуальною монотонністю інших хорових партій (*Приклад 1*).

Приклад 1. *Хор філістимлянок.*

Allegretto

The musical score is for a piece titled 'Chœur des Philistines' by Claude Debussy, marked 'Allegretto'. It is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics for all parts are 'L'au-be qui blan-chit de - ja les co-teaux'. The piano accompaniment features a static harmonic pedal point in the right hand and a rhythmic quintuplet ostinato in the left hand.

Кульмінаційне загострення драматургічного конфлікту відбувається у «Вакханалії», де філістимляни постають у своїй істинній іпостасі – як носії культури, що вражає, але є «поверхневою»: технічна досконалість музики контрастує з духовною порожнечою образу,

що виникає. Зображення діонісійських натовпів у стані алкогольного сп'яніння та моральної розкутості слугує художнім інструментом для конструювання антитези між цивілізованим і варварським. Орієнтальна семантика простежується вже з початкового соло гобоя *ad libitum*, на тлі тривожного тремоло й витончених мелізмів струнних, що символізують спокусу, надмірність сексуальних проявів. На думку музичного критика Р. Локка, «... соло гобоя, яке асоціюється з вільною, імпровізаційною стилістикою східної музики, водночас імітує заклик муедзина до молитви» (Locke, 1991: 268). Композитор передає легковажність і розбещеність філістимлян через створення атмосфери розпусного свята, де вони постають у вогні гіпнотичних ритмів кастаньєт, литаврів і низьких струнних.

Складовими орієнтальної семантики виступають барвисті мелодії з різкими гармоніями, синкоповані ритми з підкресленням акцентів на слабких долях, що разом із багатою орнаментикою та збільшеними секундами допомагає відтворити художньо переконливий образ Сходу. Висхідні стрибки на сексту та септиму з подальшими низхідними мотивами доповнюють звукову картину, надаючи їй яскраво вираженого екзотичного характеру та чуттєвості. Р. Локк (Locke, 1991: 266) висунув припущення, що у музиці «Вакханалії» К. Сен-Санс використовує модифікований хіджазький лад (від ноти *мі*) із двома збільшеними секундами (між II–III та VI–VII щаблями), який посилює колорит східної екзотики³.

Композитор іноді свідомо обмежує гармонічний супровід, зводячи його функцію до ритмічного остинато, що створює враження аскетичності, активно використовуючи спеціальні прийоми звукоутворення: пічікато струнної групи як ритмічний імпульс танцю, перкусійне постукування по корпусу арфи, яке додає сцені відтінку екзотичного ритуалу. Музична мова набуває значної експресії – фрази стають все

³ Збільшена секунда в музичній мові XIX століття сприймалась сучасниками як акустично достовірне відтворення східного колориту, функціонувала як семантичний маркер орієнталізму.

більш короткими та рубленими, а різкі оркестрові звучання викликають згадку про фарсову виставу. Накладені на остинатний бас «конфліктні» ритмічні фігури сигналізують слухачеві про щось незвичайне. Додавання форшлагів, що зміщуються на півтон униз, посилює враження чужорідного та незвичного. Така музична характеристика філістимлян виконує важливу драматургічну функцію – «готує сцену» для фінальної катастрофи, підкреслює контраст між «цивілізованим» світом Самсона та «диким» світом його супротивників.

У епізодах глузування над осліпленим Самсоном філістимляни отримують характеристику, позбавлену будь-якої гідності. Образ галасливого натовпу створюється завдяки діалогічній структурі хорової фактури, де різні партії хору перекидаються короткими мотивами, «рваними» фразами з характерними стрибками на чисті кварта та квінти, наче обмінюючись знущальними репліками. Цей ефект підсилює штрих *staccato*, надаючи звучанню різкості, уривчастості. Остинатна пульсація шістнадцяток у оркестрі додає рухливості та напруги. Яскраві темброві контрасти різних груп інструментів підкреслюють хаотичність того, що відбувається на сцені. Дисонантні звучання, що періодично прорізають музичну тканину, довершують картину цькування. Усе разом створює враження навмисного музичного «кривляння», що не лише передає шум та провокаційні наміри натовпу, але й стає звуковою метафорою його моральної деградації (Приклад 2).

Приклад 2. Фрагмент сцени глузування (III дія).

The musical score is written for five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the following lyrics: "Sam- son! nous bu- Sam- son! nous bu- Sam- son! nous bu- nous a- vec toi!". The piano part features a continuous sixteenth-note pulse, marked with "simili".

Порушення метричної пульсації синкопами й акцентами, швидкий темп (*Allegro*), поступове динамічне зростання (від *piano* до *forte*), оркестрові унісоми посилюють образ агресивної зловтіхи. Це створює різкий контраст із монологічною партією Самсона, ще більше підкреслюючи його безпорадність. Після появи філістимлян, попри присутність ізраїльтян на сцені, вокальні партії в них повністю відсутні, що триває до завершення акту.

Урочистий гімн філістимлян своєму богові – «*Gloire à Dagon*» із третього акту – завершальний монументальний хоровий епізод опери (після чого йде лише стисла молитва Самсона та сцена руйнації храму), який починається мажорним мотивом-унісоном струнних – алюзією на барочну святкову музику. Верховний жрець та Даліла виконують свої партії на фоні оркестрового проведення надмірно спрощеного *cantus firmus* у строгому каноні, що передає архаїчну суворість і, ймовірно, є навмисною стилізацією під примітивні наспіви. Фігуративний акомпанемент, що супроводжує канон, допомагає відтворити східний обряд, що поєднує в собі екстатичність і аскетизм.

Хор приєднується до гімнічного прославлення, виконуючи свою партію, яка викладена у вигляді статичної монолітної конструкції зі щільною акордовою фактурою, мішаним складом, що створює ефект *tutti* на противагу звучанню сольних партій. Таке зіставлення, з одного боку, візуалізує соціальну ієрархію, з іншого, репрезентує семантику ритуальної єдності завдяки статичності хорової тканини, підсилюючи драматургічний ефект масового дійства.

Інструментальна партія набуває різкого звучання в процесі розгортання гімнічного наспіву (широкі мелодичні пасажі в партії гlockеншпіля⁴), а на словах «*Dagon se révèle*» («Дагон являє себе»), коли з'являється священний вогонь, музичний розвиток переходить у тапець, екстатичний характер якого підкреслює ремарка «*con brio*». Діалогічність хорової фактури як прийом музично-ігрової логіки

⁴ Гlockеншпіль – набір дзвонів різної висоти, від нім. *Glocke* («дзвіночок») і *Spiel* («гра»).

та засіб загострення конфлікту набуває особливого значення завдяки зіставленням монолітних унісонних ритмічних фігур, що постійно повторюються, та нав'язливій циклічності основних мотивів, які створюють ефект тривожного напруження. Динамічне поєднання голосів різних тембрів (наприклад, басів із тенорами, сопрано з альтами) створює багатопшаровість, багатовимірність звучання хвалебного гімну. Оркестрові унісонні проведення підкреслюють агресивність натовпу, мінлива фактура, де вони комбінуються з акордовими сплесками, немов втілює могутність і велич язичницького божества.

К. Сен-Санс, інтегруючи хор до оркестрової тканини, фактично створює єдиний «живий організм», де відбувається асиміляція вокальних і інструментальних тембрів, сприяючи певній тембровій монохромності. Періодична метрична організація, що формує жорсткий ритмічний каркас, і стрімкий темп, який посилює динаміку звучання, створюють відчуття невинного руху, нестримної енергії. Поступово початкова ритмічна стабільність руйнується через введення дестабілізуючих елементів: систематичного порушення акцентних схем (синкоповані ритми, акценти на слабких долях та ін.), що суперечить звичайній метричній регулярності музики західної традиції, підсилює відчуття дисгармонії і стає «ритмічною алюзією» на образи Сходу; драматичного наростання щільності фактури, динамічного згущення хорових тембрів, що разом зі швидким темпом створює напругу, яка досягає кульмінації у хроматичних пасажах. Ці трансформації породжують відчуття катастрофи, що наближається (руйнування храму). Хоровий тембр, втрачаючи вокальну пластичність на користь інструментальної різкості, набуває металевого звучання, що посилює апокаліптичні передчуття (*Приклад 3*).

Наприкінці сцени у партії Далілі звучить низка колоратурних пасажів і хроматичних вокалізацій, які дублюються в партії сопрано хору та в оркестрі, де різкість хроматичних пасажів скрипок посилюється низхідними фразами тромбонів. Слугуючи інструментом передачі язичницького запалу філістимлян, вони формують звуковий образ варварської неконтрольованої енергії, що різко контрастує з настроєм

Приклад 3. Фрагмент фінального хору філістимлян (III дія).

The musical score is for a final chorus in Act III. It is written for a choir and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score consists of several staves. The top four staves are for the choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The lyrics 'gloi - re Dans' are written under the vocal lines. The piano part features a prominent bass line with chords and a melodic line in the right hand.

останньої молитви Самсона, яка підкреслює його статус фізично могутнього, але духовно смиренного обранця Бога, носія Божої благодаті. Останній акорд-вибух у високому регістрі хору, завмирає, розітнувши музичний простір наче божественна блискавка. Потужне хорове *tutti*, посилене солістами, остаточно закріплює перевагу західного канону: тональна стабільність молитви Самсона здобуває перемогу над хроматичним хаосом філістимлянських сцен, підкреслюючи «миттєвість», тимчасовість культури філістимлян.

Висновки.

К. Сен-Санс майстерно використовує механізми музичного орієнталізму: екзотичні елементи (збільшені секунди, незвичні лади, порушені метричні структури та інше) – слугують не лише колористичним цілям, а й постають як інструмент конструювання музичної семантики Сходу. Використовуючи ці засоби, композитор навмисно

протиставляє організованість західної музичної традиції хаотичній енергії орієнталізованих сцен, створюючи глибокий дисонанс між двома світоглядами. Орієнтальна семантика проявляється на різних рівнях музичної мови – ладоінтонаційному, гармонічному, динамічному, темброво-фактурному. Активно використовуються виражальні можливості хорового викладу, темброві зіставлення голосів. Можна дійти висновку, що у творчості К. Сен-Санса семантика музичного орієнталізму набула розвитку і представлена самобутньо та оригінально.

Перспективи дослідження. Серед перспектив дослідження семантики орієнталізму в музиці представляється плідним: 1) створення системної методології аналізу його музично-мовних елементів; 2) дослідження особливостей орієнталізму в українській музиці, наприклад, шляхом порівняльного аналізу симфонії-кантати Л. Дичко «Індія–Лакшмі» (сл. С. Дханкаара та Р. Тагора, 1987) та кантати В. Степура «З бірманської поезії XX століття» для солістів, хору та камерного оркестру (1984).

ЛІТЕРАТУРА

- Мамона, А. (2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань*, 10–12 груд. 2021 року (сс. 164–166). Харків: Вид-во ТОВ «Естет Прінт».
- Мамона, А. (2024). «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора). (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Саїд, Е. (2001). *Орієнталізм*. (В. Шовкун, пер. з англ.). Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Bartoli, J.-P. (1997). L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques. *Revue belge de Musicologie*, 51, 137–170. <https://doi.org/10.2307/3687188>
- Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia*, 7(2), 61–71. <http://www.jstor.org/stable/40591372>

- Bellman, J. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. <http://www.jstor.org/stable/41289212>
- Locke, R. P. (1991). Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s “Samson et Dalila”. *Cambridge Opera Journal*, 3(3), 261–302.
- Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4), 477–521. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477>
- Locke, R. P. (2009). *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://archive.org/details/musicalexoticism0000lock>
- Locke, R. P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 69(4), 318–328. <http://www.jstor.org/stable/23375158>
- Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Scott, D. B. (1998). Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335. https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style

REFERENCES

- Bartoli, J.-P. (1997). L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques [Orientalism in 19th-century French music: punctuation, the augmented second, and the emergence of modality in exotic procedures]. *Revue belge de Musicologie*, 51, 137–170. <https://doi.org/10.2307/3687188> [in French].
- Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique [Proposals for a definition of musical exoticism and for an application in music of the notion semantic isotopy]. *Musurgia*, 7(2), 61–71. <http://www.jstor.org/stable/40591372> [in French].
- Bellman, J. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. <http://www.jstor.org/stable/41289212> [in English].
- Locke, R. P. (1991). Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s “Samson et Dalila”. *Cambridge Opera Journal*, 3(3), 261–302 [in English].
- Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4), 477–521. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477> [in English].
- Locke, R. P. (2009). *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://archive.org/details/musicalexoticism0000lock> [in English].

- Locke, R. P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 69(4), 318–328. <http://www.jstor.org/stable/23375158> [in English].
- Mamona, A. (2024). *“New Orientalism” in the Music of the First Third of the 20th Century (Based on the Material of Composers’ Readings of R. Tagore’s Poetry)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mamona, A. (2021). Orientalism vs. “New Orientalism”. *Historical continuity in the artistic and scientific continuum: abstracts of reports based on the materials of the Cherkashin’s Readings, 2021, December 10–12*, (pp. 164–166). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul [in English].
- Said, E. (2001). *Orientalism*. (Translated from English by V. Shovkun). Kyiv: Solomiia Pavlychko’s Publishing House “Osnovy” [in Ukrainian].
- Scott, D. B. (1998). Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335. https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style [in English].

Olena Chumak

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
 the Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting
 e-mail: chumakolena67@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Semantics of Orientalism in the choral scenes of the opera “Samson and Delilah” by C. Saint-Saëns

Statement of the problem. *Musical Orientalism functions and develops on the basis of integrative connections with the system of humanities, primarily philosophy, aesthetics, history, history of culture, art history, literary studies, since the phenomenon of Orientalism encompasses the main directions and types of artistic activity, starting with the Baroque and flourishing more fully in the art and musical culture of the 18th–20th centuries. As a subject of scientific research, Orientalism is most thoroughly studied in philological sciences, where it is analyzed through the prism of linguistic, literary and cultural texts of Asian regions. However, in the field of musical art it turns out to be no less significant, representing a complex of stylistic means aimed at the artistic reproduction of the image of the East.*

The paradigm of exotic style in music, according to J.-P. Bartoli, forms a holistic system of artistic techniques that are clearly identifiable and together constitute a universal toolkit for creating the effect of exoticism, which composers have successfully used for centuries (Bartoli, 1997). In A. Mamona's works, for the first time in Ukrainian musicology, the author's concept of "new Orientalism" was proposed as a special approach of composers to embodying oriental images in their works (Mamona, 2021; 2024).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to represent the semantics of the oriental component of the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns. For the first time, the article presents a systematic reproduction of the image of the East in the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" through a semantic analysis of oriental features. The research methodology is based on systemic-typological, genre-stylistic, semantic and value-semantic approaches.

Research results. In the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns, the oriental flavor is combined with religious themes. Along with this, the view of the East is represented by contrasting two worlds – the Western and the Eastern. Samson and the people of Israel represent the Western world, Delilah and the Philistines – the Eastern. This conceptual contrast also finds its expression in musical drama, where choral scenes are not just a musical background, but a powerful dramatic lever. Although both peoples – both Jews and Philistines – belong to the Eastern civilization in the historical context, the composer deliberately uses different musical means to characterize them.

Conclusion. C. Saint-Saëns masterfully reveals the mechanisms of musical Orientalism, where exotic elements serve not only as a coloristic effect, but also as a tool for constructing a certain musical semantics of the East. The composer contrasts Western and Eastern musical traditions. The semantics of Orientalism manifests itself at different levels of musical language – mode-intonation, harmonic, dynamic, timbre-textural.

Keywords: orientalism; musical orientalism; image of the East; C. Saint-Saëns' opera "Samson and Delilah"; semantics; choral scenes.

Стаття надійшла до редакції 9.07.2025,
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.