

7. Леонид Витальевич Собинов. — Москва: Искусство, 1970. — Т. 1: Письма.
8. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. — К.: Факт, 2006.
9. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 19.
10. Стріха М. «Україномовна вистава «Дон Жуан» недовго втримається в репертуарі Національної опери...» // Літературна Україна. — 1999. — 21 січня.
11. Мокренко А. Опера: мовний аспект // День. — 2011. — № 203, 9 листопада.
12. Факты. — 2000. — 28 января.
13. Церлюк Поліна. Не подавати вимушеність як доброчесність // День. — 2011. — № 220–221, 2–3 грудня.
14. Дзюба І. З криниці літ. — Т. 3. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2007.
15. Сокіл: Опера, клавир / Дмитро Бортнянський; Лібр. Ф. Г. Лаферме'єра, переклад, літературна редакція і післямова М. Стріхи. — К.—Дрогобич: видавець Святослав Сурма, 2012. — 218 с.

Олена КОРЧОВА,
мистецтвознавець

НОВА ОПЕРА ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: ДОСВІД ПЕРШИХ ВИКОНАНЬ

О. Корчова. Новая опера Евгения Станковича: опыт первых исполнений.

Стаття присвячена оперній частині музично-театрального доробку одного із провідних митців сучасної України Є. Станковича. Прослідковується історія перших виконань нової опери композитора «Opera Rustica», аналізуються її смисловий ряд та музична драматургія.

Ключові слова: музичний театр, опера, жанровий стиль, оперна драматургія.

Е. Корчевая. Новая опера Евгения Станковича: опыт первых исполнений.

Статья посвящена оперной части музыкально-театрального творчества одного из ведущих мастеров современной Украины Е. Станковича. Прослеживается история первых исполнений новой оперы композитора «Opera Rustica», анализируется ее смысловый ряд и музыкальная драматургия.

Ключевые слова: музыкальный театр, опера, жанровый стиль, оперная драматургия.

O. Korchova. The new opera by Yevhen Stankovych: experience of the first performances.

The article is dedicated to the opera part of the musical theatre art by one of the leading master of modern Ukraine Ye. Stankovych. It retraces the history of first performances of the composer's new "Opera Rustica" and analyzes its semantic line and musical dramaturgy.

Keywords: musical theatre, opera, genre style, opera dramaturgy.

Євген Станкович усталений в нашій культурній свідомості передусім як провідний український симфоніст, автор великої кількості потужних філософсько-симфонічних концепцій. Можна сказати, що симфонічний жанр розкриває глибинне творче «єство» видатного композитора. В той же час у нього є й друге жанрове обличчя — це нахил, навіть «жага» до музичного театру, де він протягом кількох десятиліть займає лідерські позиції як автор популярних сучасних балетів. Остання театральна прем'єра Є. Станковича «Володар Борисфена» (грудень 2010 р.) остаточно закріпила за ним амплуа ще й «балетного» композитора. В. Рожок у своїй статті «Є. Станкович і сучасний український балет: до проблеми еволюції жанру» слушно зазначає, що композитор «... створив власний напрямок балетного симфонізму, утвердив вистави «великого стилю», масштабні, багатопланові хореографічні полотна, відкрив широкі можливості розвитку поліфонічних танцювальних форм» [1, с. 7].

Натомість, оперну частину музично-театрального доробку Є. Станковича спіткала сумна творча доля. Його, без перебільшення, геніальна, «проривна» щодо ідеології та технології фольк-опера «*Цвіт папороті*» фактично зазнала антиукраїнських репресій, тому що була визнана «націоналістичною» та штучно вилучена із жанрового процесу. Як відомо, «Цвіт папороті» заборонили до виконання в день прем'єри в листопаді 1979 р. і відтоді жодного разу не виконували повністю. Після тих трагічних подій здавалося композитор, який болісно пережив зрив прем'єри та зазнавши жакливого біографічної травми, назавжди відмовиться від

оперного жанру, як це було із Д. Шостаковичем після нищівної критики «Катерини Ізмайлової».

Однак підчас святкування 65-річного ювілею Є. Станковича в 2007 р. сталася приємна несподіванка: було оголошено анонс його нової опери «*Страшна помста*» за М. Гоголем (тим більше, що цей проект був знаковий через первинну ідею опрацювання саме цього сюжету учителем Є. Станковича Б. Лятошинським). Твір був замовлений композитору Національним оперним театром і очікувався на сцені протягом найближчого часу. З'явилися навіть відповідні публікації в пресі, як, наприклад, стаття Н. Петринської «Операція Гоголь-200» в газеті «Тиждень», де було сказано, що прем'єра запланована на кінець 2009 року. На жаль, з різних причин «Страшна помста» так і залишається, поки що, анонсом цілком вірогідної і очікуваної культурної події.

Отже, й друга оперна спроба Є. Станковича досі є нереалізованою. І лише з третьої спроби композитор здійснює, нарешті, свій практичний оперний старт. Мова йде про його твір «*Opera rustica*», створений в 2008 р., оперу, що стрімко завойовує власний концертно-сценічний простір низкою прем'єрних виконань. Їх аналіз, а також безпосереднє знайомство з партитурою переконають, що «обхідний маневр» композитора через жанровий резерв камерної опери специфічного пісенного формату виявився цілком успішним. Автор не тільки заповнив пусту індивідуальну жанрову нішу, але й відкрив нову перспективу вирішення винятково гострої естетичної проблеми — віднайдення художньої схеми сучасної української опери.

Твір призначено для обмеженого виконавського складу — двох солістів, сопрано та баритону, камерного оркестру, з опорою на струнну групу, та солістами-інструменталістами — флейтою, гобоєм, кларнетом і фортепіано. За словами самого композитора, оперу написано для концертної сцени, що й зумовило її виконавську мобільність. Лише за два роки свого існування «*Opera rustica*» виконувалась вже близько десяти разів — повних і фрагментарних, українських та закордонних, цілісним виконавським складом та скороченим. Це свідчить передусім про вагомому художню актуальність твору, здатність викликати у публіки серйозний емоційний резонанс, особливу музичну «контактність» щодо слухачької аудиторії. Більш ніж успішний досвід перших виконань дозволяє очікувати, що опера посяде гідне місце серед найпопулярніших зразків жанру.

Два повномасштабних виконання відбулись на початку 2011 р. — 21 лютого на сцені Київської дитячої академії мистецтв та 24 лютого у Вінниці. Опера була представлена найкращим складом — Національним камерним оркестром солістів «Київська камерата» і співаками Олександром Бойком та Тamarою Ходаковою. Під керівництвом Валерія Матюхіна, який є справжнім «фанатом» твору і одним з її першовідкривачів-диригентів, «*Opera rustica*» впевнено закріплюється в концертному репертуарі колективу.

Національною прем'єрою «*Opera rustica*» стало її виконання 8 червня 2009 р. в Полтаві, що відбулося в межах акції «Дні М. Лисенка в Полтаві» силами симфонічного оркестру Обласного музично-драматичного театру ім. М. В. Гоголя під орудою Віталія Скакуна (солісти Вікторія Ягідка та Сергій Озерянка). Тоді ж з'явився і перший музикознавчий коментар до твору — інформаційна стаття відповідального секретаря Спілки композиторів України Т. Невінчаної, опублікована на офіційному сайті організації. В цій статті містяться важливі вихідні оцінки твору, в якому «поезія і музика злились у єдине довершене ціле...» і який передусім позначений «мелодизмом рідкісної краси і виразності, неперевершеним майстром якого є Є. Станкович» [2].

Другим важливим виконанням стала російська прем'єра опери, здійснена в Тюмені 21 грудня 2010 р. під керівництвом диригента Антона Шароева силами симфонічного оркестру «Камерата Тюмені» та солістів Національної філармонії України Ольги Чубаревої і Романа Смоляра. Варто наголосити, що ідея такого «українсько-сибірського» музичного проекту, як, власне, і формат майбутнього твору були запропоновані композитору саме А. Шароевим.

Фактичне повторення даного проекту відбулося на сцені Національної філармонії рік потому, восени 2011 р., і було широко висвітлене в ряді газетних та інтернет-публікацій (в тому числі О. Шевченко, Л. Олійник, Ю. Бенті та ін. На особливу увагу заслуговує журнальна стаття Р. Горбика «Із Росії з любов'ю», надрукована в щотижневикі «Український тиждень».

Дана публікація здивувала як багатьох фахівців-музикознавців, так і просто поціновувачів таланту Є. Станковича передусім своєю неприхованою тенденційністю. Скориставшись тим фактом, що до проекту має певне відношення політик — представник провладної партії А. Толстоухов, за сумісництвом засновник і голова товариства «Україна — Росія»,

Р. Горбик в своїй статті розгорнув безпрецедентну за сміливістю історичних аргументів концепцію «добровільного діалогу таланту з владою», до якої долучив у ролі «звинувачених» Д. Шостаковича (який, на думку автора, співпрацював із Сталіним), К. Орфа, який «заплямував себе співпрацею з нацистами», О. Респігі (якого автор явно переплутав з іншим італійським композитором, офіційним представником муссолінівського уряду П. Масканьї) і навіть В. Гергієва, який «породичався з Путіним» [3]. Єдине, чим залишається заспокоювати себе Є. Станковичу — це та поважна композиторська спільнота, в якій він опинився завдяки політичному темпераменту Р. Горбика.

В запалі ідеологічної полеміки автор-прокурор двічі в тексті статті навів факт, що не відповідає дійсності, а саме, що «український слухач дістав змогу ознайомитися з новим твором першорядного композитора тільки після першого виконання в Росії, яке і стало світовою прем'єрою» [3], тоді як насправді опера спочатку була представлена в Україні, в межах вище задуваного полтавського виконання ще два роки тому.

Історико-політичні гіперболи Р. Горбика цілком можна було б залишити без відповіді, якби не одна суттєва обставина: оперний опус Є. Станковича знову стає причиною загострення «українського питання». Але якщо в ситуації із «Цвітом папороті» підозри радянської влади щодо національного спрямування твору та позиції його творця були слухними, то в даному випадку політизація художнього змісту нової опери композитора та недолуга спроба її характеристики як «проросійської» є цілковитим упередженням, до того ж вельми несправедливим по відношенню до «найукраїнського» серед усіх сучасних українських композиторів.

Аналіз Р. Горбика «формально-естетичного» (за його ж власним висловом) боку твору також не витримує серйозної професійної критики: автор демонструє недостатню обізнаність у сучасних жанрових процесах, коли безапеляційно заявляє, що «з погляду форми «Сільська опера» не є ніякісінькою оперою», плутає академічно-естрадну стилістику з веристською і остаточно заходить у глухий кут, намагаючись вичерпно прокоментувати назву твору.

Ця назва повинна сприйматись як об'ємна метафора, неоднозначна смислова конструкція. Показово, що в початковому, рукописному варіанті партитури композитор зазначив на титулі не «rustica» («сільська»), а «rustici» — сільські, прості, природні. Тобто читалася назва не як «Сільська» чи «Проста опера», а як «Опера простих людей», або ж «опера в простому дусі», або ж навіть «до-опера» (власне «Просто опера»)… В будь-якому разі не можна, очевидно, сприймати змістове послання твору як однозначну установку на «сільську оперу», зводячи її зміст лише до життєпису людей села та її сюжетний простір до сільського краєвиду. Скоріше, тут грає більш тонка суть слова «рустикальний» — як простий у розумінні первинний, цілісний, природний.

Таке тлумачення назви цілком органічно ув'язується з жанровою основою твору — це пісенна «народна опера», майже в дусі І. Котляревського, така собі «Наталка Полтавка» кінця ХХ — початку ХХІ ст. (щоправда, її чоловічий і не комічний, а суто ліричний варіант), із відповідним спектром напів-побутових, напів-фольклорних, напів-академічних за походженням мелодій. Паралель з «Наталкою» доречна ще й тому, що тематичний ряд твору має таку ж саму складну генезу з точки зору первинності інтонаційного походження: поряд з темами абсолютно авторськими, «штучними» у високому сенсі слова, зустрічаються теми-цитати, теми-алюзії, теми-двійники, авто-плагіати тощо (яскравий приклад — інтонації «Dies irae» в другій темі фінального номеру «Скаженіє бурелом у вселенському огромі»).

Вершинним виявом неоднозначності походження тематизму є тема попереднього, передфінального номеру, який складає генеральну ліричну кульмінацію твору на словах «Мамо, вечір догоря, вигляда тебе роса». Вона представляє собою новий варіант-переінтонування, перепрочитання мелодії хрестоматійно відомої естрадної пісні композитора І. Поклада, яка нині сприймається не просто як «хіт», а як певний естрадний музичний архетип. Це, знову ж таки, свідчить про свідомий вибір Є. Станковичем саме такої «глибини залягання» пісенного тематизму і наявність у нього чітко продуманої композиторської концепції.

Жанрова семантика «народної опери» зумовила її особливу стильову манеру, що перш за все вражає своєю надзвичайною та «відчуженою», з точки зору сучасного естетичного кодексу, простотою. Існує велика спокуса вписати оперу в загальне для поточного рубежу століть-тисячоліть стильове русло «нової простоти», але, мабуть, це буде виглядати певною натяжкою і недооцінкою її оригінальності. Точніше буде паралель із «наївним мистецтвом» і саме українським його варіантом (який генетично сходиться ще до поезії і живопису Т. Шевченка) з його лексичною чистотою, розкутою фантазійністю та відсутністю чіткого сюжетного ряду,

мудрою і водночас гранично «доступною» філософічністю, барвистістю природних кольорів, фольклорною метафоричністю та розвиненою символікою. В опері явно прочитується вплив живопису Марії Приймаченко (чи інших представників так званого примітивізму), та й склад поезії самого Б. Олійника надзвичайно близький до поетичного, одухотвореного, майже «народного» наївного стилю:

*«Мати наша сивая горлиця.
Все до її серденька горнеться:
Золота бджола намистиною,
Небо празниковою хустиною,
сивий дуб прокуреним прадідом,
білочка мальованим пряником,
журавель над криницею
чистою сльозою — водицею».*

Ідея та образний зміст твору найважче піддаються визначенню й словесному оформленню (що є парадоксом по відношенню до такого «наївно-простого» поетичного і музичного ряду). Тексти, підібрані Є. Станковичем, утворюють своєрідну ліричну міні-антологію життя, в якій головний герой — «людина мисляча», «людина свідома», «людина з пам'яттю», можливо — сам поет (та й композитор, або будь-хто з достатнім життєвим й морально-інтелектуальним досвідом). Зміст «антології» — сентиментальна подорож в минуле, гортання сторінок старого фотоальбому чи юнацького щоденника, напливи найдорожчих спогадів. Форма «антології» — внутрішній монолог, в якому є й уявні «діалоги», й цілі «сцени», але все це в межах власного світу минулого. Смыслову серцевину монологу є повернення в часи юності, відтворення картин щасливих чи сумних, але завжди глибоко пережитих. Домінуючим «типом» монологу стає роздум, рефлексія, що породжують в'язку неподільно-з'єднаних пам'яттю поетичних образів, яка, своєї черги, щоразу завершується філософсько-узагальненою кінцівкою — своєрідною «наївною максимом у рустикальному стилі».

Центральною темою монологу є звернення до Матері, яке реалізується в різних жанрових формах — у квазі-колисковій (тому що це колискова для Матері) «Мати наша — сивая горлиця», в зворушливій елегії «Мамо, вечір догоря...», нарешті, у гарячкової експресивній молитві «Затули мене крилом...», де образ Матері, у відповідності до поезики наїву, фактично отожднюється з безкінечним у філософському сенсі образним рядом Кохана — Доля — Берегиня...

Інші наскрізні художні «теми» опери — це «молоде» кохання («За рікою тільки вишні»), жорсткі життєві випробування («О, це осіннє журавлине «кру»...), незбагненні життєві «сюжети» («Говорили-балакали»). Всі вони разом утворюють драматургічний контр-ряд по відношенню до образу Ліричного Героя — це образ Життя в усьому його різноманітті й складності.

Головним «настрєвним» компонентом твору є ностальгічний тон, світлий сум «осінь життя», суто українська журба, туга за недосяжним, нездійсненим («Це тому, що в мене в серці поселилась тиха мука...»). Відтак комплекс музичних засобів теж обрано «ностальгічний», як для наших часів: інтонації повоєнної естради або ж радянської кіно-музики, універсальні в семантичному відношенні вальс та лірична народна пісня, простота і класична чіткість гармонії у поєднанні з тональною «плинністю» і ладовим перетіканням одна в одну функційно «м'яких» модуляцій, апеляція до популярних семантичних значень тональностей, виразність і майже «вербальна» ілюстративність поліфонії.

Композиційна ідея опери (увертюра і сім вокальних номерів, з'єднаних прийомом атасса), прочитується вельми наглядно: це «осмислений» повтор, який, між іншим, в текстах Б. Олійника також є центральним композиційним засобом, повтор як рух по пісенному колу, але рух вельми динамічний, сповнений важливих внутрішніх змін, «симфонізований» і неухильно спрямований до генерального фіналу. В поетичному тексті № 5 дана ідея озвучена словесним лейтмотивом «Все повертається на правічний круг, все повертається, все повертається...». Засобами симфонізації стають активна секвенційність, безкінечне фактурне оновлення-нарастання в межах кожного номеру, що супроводжується тональним «переваруванням» тематизму, наявністю інтегрованої коди в кожній строфічно-куплетній структурі, типовим для сучасної драматургії поєднанням наскрізності і номерної «дискретності». А головний доказ симфонізації «пісенної» партитури — це показовий для Є. Станковича найвищий, найщільніший рівень лейт-тематичної організації.

В тематичній диспозиції партитури винятково важливе значення має основна тема увертюри, яку можна визнати лейт-темою твору в цілому. Її ритмічна активність, підкреслена штрихова артикуляція, фанфарна інтонаційна природа, діатонічна звукорядна основа, тональність До-мажор, нарешті, на відміну від усіх інших тем, винятково оркестрове втілення дозволяють трактувати її як Тему Життя. На це вказує і характер розвитку теми (теситурне, динамічне, звукорядне та ін. типи розширення, що втілюють ідею «експансії життя»). В подальших номерах опери ця тема увертюри як образ реального «поточного» життя буде нагадувати про себе переважно двома знаками: активним ритмом шістнадцяток і різними варіантами енергійних квартових мотивів.

Наступна тема увертюри (лірична мі-бемоль-мажорна побудова) — це, мабуть, і є тема недосяжного ідеалу, точніше — нереалізованого ідеального кохання, нездійсненого ідеального щастя. Це, фактично, авто-цитата з музики до телесеріалу «Роксолана», яка стала для творчості Станковича останніх років невичерпним джерелом натхненної і «універсальної» в своїй семантиці ліричної інтонаційності, осердям того «ліричного космосу», про який писала Т. Невінчана.

Знаковою з огляду на симфонізм опери є поява в середньому розділі увертюри теми коліскової «Мамо, вечір догоря...» в Ля-мінорі на фоні інтенсивно видозміненого ритмічного остову лейт-теми — це смислова (як початок життєвого кола) і тональна арка до фіналу. Постійно розвиваючись, вона інтегрується з основною темою і востаннє звучить як перехід-зв'язка до першого вокального номеру (що й доводить виняткове значення образу Матері для опери в цілому).

Не вдаючись до подальшого детального аналізу, відмітемо ряд важливих для режисерського прочитання моментів:

1. *Тематизм* опери за походженням чітко поділяється на узагальнено-об'єктивний (власне кажучи, шлягерний), близький до народно-пісенного чи романсово-естрадного («За рікою тільки вишні», «Мати наша сивая горлиця») і суб'єктивно-авторський, «монологічний» («Говорили-балакали», «О це осінне, журавлине кру...», «Затули мене крилом»). Відповідно, в першому випадку частіше зустрічається проста підголоскова фактура, терцево-секстова «втора» тощо, в другому — ускладнені варіанти фактур, в тому числі естрадні «рвані» ритми. Тема «Мамо, вечір догоря...», фактично, головна тема Матері, є своєрідним синтезом того й іншого.

Тому в образній драматургії опери чітко читається розподіл на два світи — світ зовнішній, загальна життєва канва, і світ внутрішній, свій неповторний, світ власного минулого. Перехід музичний між тим й іншим — це модифікації тем у кодах. Відповідно, в режисурі може бути застосований символ переходу, межі — наприклад, щось на зразок огорожі й калитки. Можна експериментувати з місцем розташування солістів, «прописати» в їх сценічних партіях схеми переходу, наближення, дій із калиткою тощо.

2. *Прийом тонального зсуву* на межі пісенних строф-куплетів (який має естрадне походження) винятково важливий для музичної драматургії опери. Він сприймається як знак чергової зміни життєвого маршруту, чергової ліричної події, як факт життєвого поступу тощо. На це теж режисер може відреагувати певним чином (наприклад, саме в моменти тональних зсувів доречно планувати найбільш активні сценічні дії).

3. Всі номери чергуються за *принципом «atacca»*: в даному разі це створює ефект кінематографічної зміни кадру, навіть цілого епізоду. Відповідно ці стики також підлягають режисерській інтерпретації, в тому числі, через світло і колір.

4. Партія солістів цілком припускає застосування *мінімуму сценічних дій*, разом із можливим введенням мімансу. На наш погляд, це зміцнило би «оперну природу» твору і зв'язало би музичний і сценічний ряди режисури.

5. І останнє, зовсім суб'єктивне: Баритон — це голос героя, його дієве «Я», тоді як Сопрано — голос його душі, його друге, ліричне «Я». Саме тому і кількісно, і драматургічно баритонові номери та фрагменти врівноважують сопранові.

На завершення слід наголосити, що попри визначену композитором концертну спеціалізацію «Opera rustica», цей глибокий і щирий за почуттями, істинно український за своєю художньою природою, гостро сучасний і водночас легкий у сприйнятті твір так і «проситься» на оперну сцену. Ось чому метою даної публікації і стала потреба привернути до нього увагу молодих режисерів, у тому числі і фахівців Оперної студії Національної музичної академії. Випускниця факультету оперної режисури Тетяна Зозуля першою серед молодих режисерів відчула багатий

сценічний потенціал нової — і єдиної на сьогодні реалізованої — опери Є. Станковича. Саме як матеріал до її проекту готувався даний текст. На жаль тоді, два роки назад, коли планувалося перше прем'єрне виконання у Національній філармонії України, приурочене до чергового Дня перемоги, її ідея мінімалістської вистави «Opera rustica» не матеріалізувалася. Але є впевненість, що це обов'язково станеться, і станеться саме на київській академічній сцені.

1. Рожок Володимир. Євген Станкович і сучасний український балетний театр: до проблеми еволюції жанру // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2009. — Вип. 84: Композитор і сучасність. — С. 7.

2. Невінчана Т. Новини. 27.05.2009 // <http://www.composerukrain.org>

3. Горбик Р. Із Росії з любов'ю // «Український тиждень». № 43 (208). 21–27.10.2011. — С. 56–57.

Валерія ЖАРКОВА,

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії зарубіжної музики
НМАУ ім. П. І. Чайковського*

УДК 784.15: 78.071.1 (914.5)

МАДРИГАЛИ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVII СТОЛІТТЯ

В. Жаркова. Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII ст.

У статті наголошується, що від першої до дев'ятої книги мадригалів Монтеверді жанр мадригалу трансформується з вишуканої камерної мініатюри в розгорнуту театральну сцену. Композитор шукав засоби створення музичного театру, в якому емоції і афекти визначали б виразність вокальних та інструментальних партій.

Ключові слова: Монтеверді, новий час, музична практика XVII ст.

В. Жаркова. Мадригалы Клаудио Монтеверди как феномен музыкальной культуры XVII века.

В статье отмечается, что от первой к девятой книге мадригалов Монтеверди жанр мадригала трансформируется из изысканной камерной миниатюры в развернутую театральную сцену. Композитор искал способы создания музыкального театра, в котором сложные эмоции и аффекты определяли бы выразительность вокальных и инструментальных партий.

Ключевые слова: Монтеверди, новое время, музыкальная практика XVII века.

V. Zharkova. Madrigals by Claudio Monteverdi in the musical culture of the 17th century.

The article notes that from the first to the last book of madrigals by Monteverdi the madrigal genre is transformed from an exquisite chamber miniature in an expanded theatrical stage. The composer was looking for ways to create a true musical theater, where complex emotions and affects would determine the expression of vocal and instrumental parts.

Keywords: Monteverdi, new age, musical practice of the 17th century.

Творчість Клаудіо Монтеверді (1567–1643) — особливе явище в європейській музичній культурі XVII ст. Широке визнання композитора за життя відразу після його смерті перетворилося на повне забуття його імені, а геніальні новації цього зухвалого «авангардиста» чекали майже три століття на своє повноцінне розуміння. Закономірно, що спадщина Монтеверді сьогодні приваблює музикантів та дослідників не тільки унікальністю втілених творчих пошуків митця, але й загадковістю долі музики композитора, яка так швидко «зійшла зі сцени» після смерті автора, залишаючись кульмінаційним втіленням музичних пошуків першої половини XVII ст.

Особливу увагу викликають численні мадригали композитора. Дев'ять книг мадригалів К. Монтеверді включають 279 творів, що були написані в період з 1587 по 1643 рр. Вони дозволяють охопити єдиним поглядом увесь творчий шлях композитора та простежити розвиток