

УДК 378.6:78(477.54):792.54.022.8.091:[78.071.1(450)(092):782

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.04>**Тищенко Кирило Михайлович**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музикиe-mail: kirill.tishchenko.1999@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

**«Гордий бранець» Дж. Перголезі в Оперній студії
ХНУМ імені І. П. Котляревського: виконавська рецепція**

У статті надано відомості про першу в Україні постановку опери Дж. Перголезі «Гордий бранець», що відбулася в Оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2025 році. На відміну від «Служниці-пані», яка, за задумом автора, була частиною «Гордого бранця», останній довгий час залишався поза увагою поціновувачів музичного мистецтва, що спричинено декількома факторами: доволі запутаним сюжетом, специфічним складом виконавців (тенор, сопрано, мецо-сопрано і три партії, призначені для кастратів) та високими вимогами щодо їхньої вокальної майстерності. Здійснено виконавській аналіз партії головного героя опери, Сострата. Окреслено базові параметри режисерського задуму спектаклю, що вплинули на процес його підготовки та визначили успіх постановки. Підкреслено, що звернення до маловідомих («нерепертуарних») творів барокових композиторів, зумовлене об'єктивними обставинами (зокрема, наявним у навчальному театрі складом виконавців), може стати не лише вдалим педагогічним експериментом, але й вплинути на сценічну долю певного твору, його актуалізацію.

Ключові слова: опера; мистецтво Бароко; творчість Дж. Перголезі; вокальне виконавство; оперна студія ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Постановка проблеми.

Барокова опера – важлива складова сучасного музичного мистецтва. Процес її відродження та переосмислення розпочався у першій

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

чверті минулого століття, коли відбулися постановки, зокрема, «Орфея» К. Монтеверді в Парижі (1911) та «Юлія Цезаря в Єгипті» / «*Giulio Cesare in Egitto*» Г. Ф. Генделя у Геттінгені (1922). Відтак кількість оперних творів, що «повертаються на сцену», збільшується з кожним роком, що знову й знову актуалізує питання щодо специфіки барокового мистецтва як такого й, зокрема, вокально-інструментального виконавства, як і необхідності додактової підготовки / налаштування публіки і, зрештою, цінності окремих творів.

Чому з незліченної кількості барокових опер режисери-постановники обирають певні? Чому деякі з цих творів стають частиною репертуару оперних театрів, а інші – мають лише поодинокі виконання? Спробуємо знайти відповіді на ці питання на прикладі постановки опери «*Il prigionier superbo*» / «Гордий бранець» Дж. Перголезі, що вперше в Україні відбулася в оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2025 році¹.

Метою статті є окреслення базових параметрів режисерського задуму спектаклю та здійснення виконавського аналізу партії головного героя опери – Сострата.

Новизна дослідження зумовлена обраним матеріалом, що ним стала всеукраїнська прем'єра опери Дж. Перголезі «Гордий бранець», аналіз якої запропоновано у роботі.

Останні дослідження та публікації за темою. Опера «Гордий бранець» Дж. Перголезі поки що не стала предметом великої кількості досліджень, попри існування сучасного критичного видання партитури цього твору (Pergolesi, 2017) одним з найвідоміших у світі музичних видавництв, «Ricordi», на сайті якого можна знайти не тільки інформацію щодо партитури, але й обґрунтування редакційних рішень стосовно варіантів нотних копій і рукописів твору. У вільному доступі також є рецензії на постановку «Гордого бранця» у межах

¹ Відеозапис виконання доступний на ресурсі *YouTube*, див. посилання: (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025) у списку використаних відео- / аудіоматеріалів наприкінці статті.

спеціалізованого фестивалю «*Festival Pergolesi Spontini*» 2009 року (режисер-постановник – Хеннінг Брокгаус / *Henning Brockhaus*, диригент – Коррадо Роваріс / *Corrado Rovaris*)², можна знайти нотатки щодо її режисерської концепції та виконавські інтерпретації тощо (NonSoloCinema, 2009). Цікаве прочитання режисерської концепції пропонує у своїй рецензії, опублікованій на веб-сайті *gothicNetwork*, Даніела Пуджоні: «Режисер Х. Брокгаус побудував свою постановку як зустріч далеких світів: наша епоха з її співаками у сучасному вбранні, підібраному під тип голосу (жінки в жіночому одязі, навіть якщо вони грають чоловічі ролі, і лише тенор – у чоловічому). Вокальні виконавці, виходячи на сцену, занурюються у добу Бароко, віддалену від нас у часі та світогляді, взаємодіючи з гарними маріонетками, одягненими у барокові костюми, що відповідають персонажу, якого вони представляють. Ця ідея виникла у Х. Брокгауса завдяки натхненню японським театром “Бунраку”» (Puggioni, 2009).

Що ж стосується безпосередньо постановки Оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського у Харкові, то вона отримала висвітлення переважно через інформаційні регіональні медіа та портали культурних новин: Укрінформ (2025, 27 трав.), Інфосіті (Голосний, 2025), Редпост (Парфенова, 2025), радіо Накипіло (Носков, 2025)³, український інтернет-журнал «Музика» (Анфілова, 2025).

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить комплекс наукових підходів, спрямованих на всебічний аналіз опери Дж. Перголезі «Гордий бранець» та її постановки в Оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. У процесі роботи застосовано історико-культурологічний метод, що дозволило окреслити історію створення опери та її місце у розвитку музичного театру першої половини XVIII століття. Інтерпретологічний аналіз сприяв розкриттю жанрової

² Відеозапис виконання на ресурсі *YouTube* див. за посиланням у списку використаних відео- / аудіоматеріалів: (Favola in musica, 2020).

³ Посилання наведено у списку використаних відео- / аудіоматеріалів.

специфіки, особливостей драматургії та вокальних характеристик персонажів, взаємодії музичного й сценічного планів у сучасній постановці твору Дж. Перголезі. Метод виконавського аналізу дав змогу критично оцінити власний досвід участі автора статті у постановці через систематизацію матеріалу (відеозаписів репетицій та прем'єрного показу опери, публікацій у пресі).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Джованні Баттіста Перголезі (1710–1736) – один із найяскравіших композиторів доби пізнього Бароко та представників неаполітанської композиторської школи. Його ім'я асоціюється насамперед із зародженням опери-*buffa*, а також із шедеврами духовної музики, зокрема знаменитою «*Stabat Mater*». Відомо, що музичну освіту композитор здобув у Неаполі, у Консерваторії *Poveri di Gesù Cristo* (в перекладі з італійської – Консерваторії бідних Ісуса Христа) – одному з провідних центрів музичної освіти Європи XVIII століття. Серед учителів Дж. Перголезі, який навчався не тільки композиції, а й гри на скрипці, органі та вокалу, були такі видатні майстри, як Гаetano Греко / *Gaetano Greco* (1657–1728) та Франческо Дуранте / *Francesco Durante* (1684–1755). Дж. Перголезі прожив лише 26 років, проте обсяг його спадку вражає: це шість опер, кантати, меси, симфонії та концерти.

Особливе значення має саме оперна творчість композитора, що вплинула на становлення та розвиток опери-*buffa* й художні пошуки К. В. Глюка, В. А. Моцарта та інших композиторів наступних епох. «Служниця-пані» / «*La serva padrona*» Дж. Перголезі, написана в 1733 році як інтермецо, що виконувалося між актами опери-*seria*, згодом стала дуже популярною та навіть викликала відому в історії музики «війну буфонів» / «*Querelle des Bouffons*» у Франції після 1 серпня 1752 року, дати першої вистави «Служниці-пані» мандрівною буфонною трупю. Відомості про це залишив, наприклад, Ж.-Ж. Руссо: «Увесь Париж розділився на дві партії, більш розпалені, ніж якби йшлося про державну чи релігійну справу. Одна, більш могутня та численна, що складалася з вельмож, багатих людей і жінок, підтримувала французьку музику; інша, більш жвава, горда,

сповнена ентузіазму, складалася зі справжніх знавців, талановитих людей, геніїв» (Rousseau, 2004 / 1782: 388).

Ця опера й сьогодні входить до репертуару театрів усього світу – й як окремий твір, і в поєднанні з іншими короткими операми або як інтерлюдія. «Служницю-пані» можна почути та побачити на багатьох театральних сценах: у відомому своїми інноваційними постановками барокової опери *Pinchgut Opera* (Сідней, Австралія), де опера йде під назвою «*Maid Made Boss*» (режисер Юджин Лінч / Eugene Lynch), у *Polska Opera Królewska* (Варшава, Польща), режисер Їтка Стокальська / Jitka Stokalska; в Україні вистава включена до репертуару Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької (режисер-постановник – заслужена діячка мистецтв України Галина Воловецька), Одеського національного академічного театру опери та балету (режисер-постановник Оксана Тараненко), Національного академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка (режисер-постановник Тамара Трунова).

Цікаво, що в 1733 році Дж. Перголезі написав ще одну оперу, «Гордий бранець», сценічна доля якої склалася зовсім по-іншому, хоча «Служниця-пані» «проросла» саме з її вставних комічних сцен. Прем'єра «Гордого бранця» відбулася в театрі Сан-Бартоломео в Неаполі та була приурочена до святкування дня народження імператриці Єлизавети Христини, дружини австрійського імператора Карла VI. Автором лібрето став неаполітанський поет Дженнаро Антоніо Федеріко / Gennaro Antonio Federico (дата смерті 1744), який спирався на сюжет опери А. Вівальді «Зраджена й помстою відплачена вірність» / «*La fede tradita e vendicata*» (1704). Остання була написана на лібрето Франческо Сільвані / Francesco Silvani (1660–1718/1724), й головним героєм тут був тиран Річімер, який за допомогою шантажу й погроз намагався примусити молоду дівчину до шлюбу. Утім любовна лінія не є центральною в опері А. Вівальді, на відміну від того, що ми бачимо в «Гордому бранці» Дж. Перголезі. Тут, вочевидь, головним є любовний сюжет, причому ліричних ліній декілька. Ми стаємо свідками доволі заплутаних стосунків:

- Розмени / *Rosmene*, доньки короля Норвегії Сострата / *Sostrate*, і Віридата / *Viridate*, королівського принца Данії;
- Еріклеї / *Ericlea*, доньки Клеарко, колишнього короля Норвегії, та Метальче / *Metalce*, короля готів;
- Мічізди / *Micisda*, принца Богемії, та Еріклеї, яку він палко кохас.

Особливої гостроти подіям надає той факт, що Розмена подобається Метальче й заради неї він зраджує клятви, які давав Еріклеї. Тут важливо зазначити, що в часи Дж. Перголезі оперне мистецтво перебувало на етапі становлення, пошуку самобутніх форм та засобів виразності, наслідуючи драматичний театр, зокрема й явище травесті. Саме тому єдиною чоловічою партією (теноровою) є партія короля Норвегії Сострата, навколо якого розгортаються всі сюжетні лінії. Зауважимо, що для оперного мистецтва того часу було характерним звернення до зображення виняткових (нерідко міфологічних) постатей. Отже, вибір у якості героя Сострата – можновладця, який, програвши, не здався й навіть зміг повернути собі владу, у цьому аспекті є абсолютно логічним.

Проаналізуємо більш детально авторський задум опери, зосередившись саме на питаннях, пов'язаних з розкриттям образу Сострата. Це доволі об'ємна партія, вона містить три арії і терцет. Зазначимо, що арії барокових опер – це масштабні, мелодично розвинені, віртуозні сольні номери, написані в притаманній епосі естетиці, пов'язаній з теорією афектів, що вплинула на формування типових інваріантів жанру. М. Ушакова зауважує: «В операх К. Монтеверді, Л. Россі, Ф. Каваллі, А. Честі остаточно затверджується форма великої тричастинної арії (*aria da capo*). Водночас, під впливом теорії афектів, жанр арії набув нових градацій: *Aria di mezzo carattere* (відносно коротка, з невеликою кількістю інструментів для супроводу, з невеликою кількістю орнаментики, з позначеннями *Larghetto*, *Andantino* чи *Allegretto*), *Aria cantabile* (повільна та мелодійна), *Aria parlante* (лаконічна та декламаційна), *Aria di bravura* (призначалася для імпровізацій та показу віртуозного володіння голосом)» (Ушакова, 2022: 69).

Важливо розуміти при цьому, що панівна в музиці Бароко форма арії *da capo* (ABA), де частина А без зміни вербального тексту повторюється, з додатковими вокальними прикрасами та імпровізаціями, була покликана «закріпити», підкреслити певний афект. Проте водночас саме така будова арій зменшувала драматургічний потенціал опер у цілому⁴.

Так, перша арія Сострата з першої сцени I дії («*Premi, o tiranno altero*» / «Займай, гордий тиран») репрезентує героя, який потрапив у полон, проте лишився нескореним: він вважає себе справжнім королем, навіть якщо його трон посів узурпатор. Друга арія, «*Salda quercia*» / «Міцний дуб», звучить у фіналі I дії (сцена 11). Мельтаче пропонує віддати йому доньку Сострата Розмену, і тоді він поверне трон Данії справжньому королю. Проте Сострат відмовляється: «Моя незламна стійкість у суворості жорсткої долі робить моє серце все більш міцним...». Третя арія, «*Vado a morte*» / «Йду на смерть» у сьомій сцені II дії, на перший погляд, може здатися кульмінаційною у розвитку персонажа, на честь якого названо оперу – адже Сострат готується померти й доручає Віридатові опікуватися донькою. Проте насправді характер Сострата найбільш повно розкривається в терцеті «*Padre... / Non vo' ascoltarti*» / «Батьку... / Я не хочу тебе слухати» з четвертої сцени III дії, коли Сострат відмовляється від власної доньки, думаючи, що вона зрадила його та Віридата. Образ Гордого бранця стає завершеним, і більше номерів за його участю немає.

Звернемося до історії постановки «*Il prigionier superbo*» Дж. Перголезі Оперною студією ХНУМ імені І. П. Котляревського, де авторів цих рядків пощастило виконати партію Сострата, й почнемо саме з вибору твору, затвердженого рішенням завідувачки кафедри сольного співу та оперної підготовки, кандидатки мистецтвознавства, доцентки Лариси Деркач та ректорки, кандидатки мистецтвознавства, професорки, заслуженої діячки мистецтв України Наталії Говорухіної. Він був зумовлений двома факторами: складом студентів, які

⁴ Зрештою це привело до оперних реформ Х. Глюка, а згодом – В. Моцарта.

перебувають у прифронтовому Харкові, та усвідомленням того, наскільки корисним для становлення молодого вокаліста є опанування барокової стилістики⁵. Адже оперний вокал XVII–XVIII століть вирізняє висока технічна складність, зокрема великі інтервальні стрибки в рухливому темпі, широкий діапазон із задіянням теситурно складних нот. Також характерною ознакою барокового стилю є колоратури, виконання яких вимагає надзвичайної вокальної техніки, довгого дихання та рухливості голосу.

Підготовчий етап постановки тривав близько трьох місяців, протягом яких було вивчено вокальні партії (готувалися два склади виконавців) та поставлено мізансцени. Таким чином, виконавські завдання мали два компоненти: суто вокальний, пов'язаний із вивченням складного тексту, опануванням специфічної техніки співу тощо, та не менш важливий – сценічне втілення сюжету, який режисер-постановник, заслужений діяч мистецтв України Армен Калоян намагався зробити максимально зрозумілим сучасному слухачеві. Спектакль вийшов дуже видовищним завдяки вдалому вибору костюмів та оригінальному гриму, що підкреслював приналежність героїв до іншого історичного часу та іншого типу культури (скандинавської), а наявність субтитрів допомагала глядачам стежити за перебігом сюжету.

Зауважимо, що це лише один зі шляхів актуалізації оперного твору. Інший, не менш цікавий та дієвий, знаходимо в постановці «Гордого бранця», яку здійснив режисер Хеннінг Брокгаус у межах спеціалізованого заходу «*Festival Pergolesi Spontini*» (2009). Її вирізняє оригінальне сценічне рішення – «подвоєння» живого плану за рахунок додання ляльок у барокових костюмах. Цей прийом створює ефект дистанціювання, підкреслює умовність сценічної дії та водночас апелює до естетики барокового театру з його схильністю до алегорії й символізму.

Повертаючись до харківської постановки, зазначимо, що в партитурі опери було зроблено доволі великі купюри. Насамперед

⁵ Також зауважимо, що в постановці брав участь студентський симфонічний оркестр ХНУМ під орудою Анастасії Шнирьової.

скорочено розгорнуті емоційні діалоги, що слугують засобом поглиблення психологічних характеристик персонажів та розкриття їхнього внутрішнього стану. Ці купюри суттєво не вплинули на розгортання сюжетної лінії, проте значно скоротили час вистави, спростивши її сприйняття слухачем. Що стосується партії Сострата, то було вилучено (крім речитативів) третю арію «*Vado a morte*» / «Йду на смерть» (II дія, VII сцена), яка, на відміну від інших номерів, репрезентує Сострата не як стійкого й амбітного героя, а як люблячого батька. У цій арії він прощається з донькою та постає у стані внутрішнього прийняття реальності, відмови від активного спротиву.

У постановці Х. Брокгауса також було зроблено невеличкі купюри, проте жодна з арій вилучена не була. Особливої уваги заслуговує використання у цій виставі барокового строю ($a^1 = 415$ Гц), що відповідає базовим принципам історично інформованого виконавства. Це рішення, продиктоване прагненням до максимально автентичного відтворення музичної концепції Дж. Перголезі, водночас забезпечує м'якше темброве звучання й комфортніші умови для вокалістів. Партію Сострата виконав Антоніо Лозано / *Antonio Lozano*, добре знайомий у сфері історично інформованого виконавства. У його репертуарі чимало ролей у барокових операх, зокрема в «Дідоні» / «*La Didone*» Ф. Каваллі; «Коронації Поппеї» / «*L'incoronazione di Poppea*» К. Монтеверді; «Олімпіаді» / «*L'olimpiade*» Дж. Перголезі. Цей досвід позначився на його трактуванні ролі Сострата: виконавець обрав стриману, внутрішньо зосереджену манеру, уникаючи надмірної драматизації його образу як гордовитого та войовничого героя. Відповідно, у сценічному рішенні Сострат представлений фізично ослабленим – він перебуває в інвалідному візку, що підкреслює його безсилля перед завойовником Метальче. Така інтерпретація акцентує не зовнішню героїку, а внутрішній душевний конфлікт і стан пригнічення. Водночас у другій арії відбувається виразна трансформація образу Сострата: він підводиться з короною на голові, немов повертаючись до своєї істинної сутності.

Характеризуючи вокально-технічний аспект виконання партії Сострата А. Лозано, відзначимо специфіку артикуляційної манери співака в перших двох аріях. Штриховій організації музичного матеріалу притаманне виразне маркування: фактично кожен звук інтоновано з чітким відокремленням. Імовірно, це зумовлено прагненням підкреслити фонетичну виразність тексту, зокрема подвоєного приголосного «nn». Артикуляційний акцент переноситься на приголосний звук, унаслідок чого його тривалість подовжується, тоді як вокалізована голосна дещо скорочується. У результаті голосний звук втрачає властиву *bel canto* протяжність, набуваючи стислості й майже стакатованого відтінку. Такий прийом посилює риторичну виразність і текстову чіткість, проте водночас частково обмежує кантиленність фрази. Це формує інтерпретацію, у якій пріоритет надається декламаційній виразності слова над безперервністю вокального звучання.

У роботі над партією Сострата для автора статті особливо складними виявилися перша та друга арії – насамперед через інструментальний тип мелодики, широкий діапазон і тривале перебування у високій теситурі, що ускладнює завдання інтонаційної стабільності й рухливості голосу, передбачаючи високий рівень технічної підготовки, особливо з огляду на редакторські темпові позначки («*presto*» в першій арії та «*allegro e spiritoso*» у другій), коли поєднання віртуозності і виразності стає ключовим завданням виконавця (Приклад 1).

Приклад 1. Друга арія Сострата «*Salda quercia*».



Водночас слід згадати й про труднощі сценічного втілення образу Сострата. Так, перша дія, де звучить арія «*Premi, o tiranno altero*», вирішена режисером дуже динамічно: Сострат, закутий у кайдани, намагається вирватися та активно взаємодіє з іншими персонажами, падає на коліна й лише тоді починає співати. Таким чином, виконавець опиняється в умовах необхідності поєднання інтенсивної фізичної дії з контролем дихання та вокальної техніки. Ці обставини набувають особливої ваги з огляду на складність арії, яка вирізняється рухливістю, високою теситурою та численними інтервальними стрибками. В інших аріях подібні труднощі відчувалися не так сильно, оскільки мізансценічна складова висувала менш високі вимоги.

Стосовно характеристики Сострата в терцеті «*Padre... / Non vo' ascoltarti*» зазначимо, що ця доволі напружена «розмова» відбувається у в'язниці, куди стривожена Розмена прийшла, щоб пояснити ув'язненим батькові та Верідатові, що лист, де її рукою написано «нехай Верідат помре», був написаний нею під тиском. Проте ані Сострат, ані Верідат не хочуть слухати її аргументів і звинувачують її у зраді. Такий сюжетний хід пояснює той факт, що, по суті, музичний матеріал терцету побудований «навколо» партії Розмени, що робить його схожим на сольну арію, супроводжувану окремими репліками чоловіків. При цьому, попри драматичну значущість цієї сцени, Дж. Перголезі пише її знов-таки у формі *da capo*, хоча в музичному матеріалі й використовує весь спектр засобів виразності, що мають втілити людський розпач: складні ритмічні структури, хроматику, стрибки на великі інтервали.

Висновки.

Постановка опери «Гордий бранець» Дж. Перголезі Оперною студією ХНУМ імені І. П. Котляревського є, безумовно, знаковою подією в історії музичної культури України, свідченням не тільки високого рівня вітчизняної вокальної школи, але й дотичності її до найкращих та найсучасніших світових мистецьких практик.

Постановка мала великий суспільний резонанс, що свідчить про декілька важливих чинників, детальне дослідження яких є перспективою роботи, а саме:

- суспільну зацікавленість у бароковому виконавстві та ознайомленні з більш широким спектром музичної спадщини XVII–XVIII століть;
- необхідність переоцінки художньо-естетичної та педагогічної цінності барокових творів, які опинилися поза увагою митців XX – першої третини XXI століття;
- важливість режисерської концепції як фактора, який забезпечує успішність комунікації з публікою.

Подальші дослідження передбачають систематизацію відомостей щодо барокового репертуару та виконавсько-педагогічних алгоритмів роботи з ним у системі вищої мистецької освіти як фундаменту розвитку історично інформованого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Анфілова, С. (2025). Живе мистецтво спілкування: прем'єра «Гордого бранця» Джованні Перголезі в Харкові. *Музика: український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/zhyve-mystetstvo-spilkuвання-prem-iera-hordoho-brantsia-dzhovanni-perholezi-v-kharkovi/>
- Голосний, В. (2025, 27 трав.) У Харкові відбулася прем'єра барокової опери в сучасній постановці. ІнфоСіті. <https://infocity.kharkiv.ua/obshchestvo/u-kharkovi-vidbulasia-prem-iera-barokovo-opery-v-suchasnij-postanovtsi-foto/>
- Парфенова, Р. (2025, 30 жовт.). Родини Слобожанських «Скіфів» стали почесними гостями прем'єри опери Перголезі у Харкові. <https://redpost.com.ua/news/1286703-rodini-slobozhanskih-skifiv-stali-pochesnimi-gostyami-prem-eri-operi-pergolezi-u-harkovi>
- Укрінформ (2025, 27 трав.). У Харкові вперше в Україні поставили барокову оперу Перголезі «Гордий бранець». <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3997396-u-kharkovi-vperse-v-ukraini-postavili-barokovu-operu-pergolezi-gordij-branec.html>
- Ушакова, М. (2022). Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*, 28, 64–83. <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.04>

- NonSoloCinema (2009, 5 Settembre). “Presentato il IX Festival Pergolesi Spontini”: La nuova edizione [Da Comunicato Stampa]. https://www.nonsolocinema.com/Presentato-il-IX-Festival_17886.html?utm.com
- Pergolesi, G. B. (2017). *Il prigionier superbo (1733)* (C. Toscani, Ed.). Ricordi. <https://www.ricordi.com/en-US/Critical-Editions/Pergolesi-Giovanni-Battista-Critical-Editions/Pergolesi-Il-prigionier-superbo.aspx>
- Puggioni, D. (2009). Il Prigionier Superbo di Pergolesi. Il teatro barocco e onirico di Brockhaus. *GothicNetwork.org, il portale delle recensioni*, (22), 20 settembre – 4 ottobre. <https://www.gothicnetwork.org/articoli/prigionier-superbo-pergolesi-teatro-barocco-onirico-brockhaus>
- Rousseau J.-J. (2004). *Les Confessions. Texte du manuscrit de Genève* (1782). Ebooks libres et gratuits. https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf

Використані відео- / аудіоматеріали

- Носков, В. (ведучий) (2025, 29 трав.) *Усеукраїнська прем'єра опери «Гордий Бранець» у Харкові: у ролях – викладачі та студенти* [Аудіоподкаст]. Накипіло: Радіо. <https://radio.nakypilo.ua/podcast/useukrayinska-premyera-opery-gordyj-branecz-u-harkovi-u-rolyah-vykladachi-ta-studenty/>
- ХНУМ імені І. П. Котляревського (2025). *Всеукраїнська прем'єра опери “Гордий бранець” Дж. Перголезі* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/AWSW5q4PrAs?si=Aemh1WS5ZJVFgzsz>
- Favola in musica (2020). *Pergolesi: Il prigionier superbo* (Corrado Rovaris & Accademia Barocca de I Virtuosi Italiani) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/t6isNC8cb8U?si=xgutUISg5zpLIJvZ>

REFERENCES

- Anfilova, S. (2025, Oct. 4). The living art of communication: the premiere of Giovanni Pergolesi's “The Proud Prisoner” in Kharkiv. *Music: Ukrainian online magazine*. <https://mus.art.co.ua/zhyve-mystetstvo-spilkuvannia-prem-iera-hordoho-brantsia-dzhovanni-perholezi-v-kharkovi/> [in Ukrainian].
- Holosnyi, V. (2025, May 27) *The premiere of a baroque opera in a modern production took place in Kharkiv*. InfoCity. <https://infocity.kharkiv.ua/obshchestvo/u-kharkovi-vidbulasia-prem-iera-barokovoi-opery-v-suchasnij-postanovtsi-foto/> [in Ukrainian].
- NonSoloCinema (2009, September 5). “Presentato il IX Festival Pergolesi Spontini”: La nuova edizione [Da Comunicato Stampa] – [“The 9th Pergolesi Spontini

- Festival Presented”: The New Edition [From a Press Release]. https://www.non-solocinema.com/Presentato-il-IX-Festival_17886.html?utm.com [in Italian].
- Parfenova, R. (2025, October 30) *The families of the Slobozhanskys “Scythians” became honored guests of the premiere of Pergolesi’s opera in Kharkiv*. Redpost. <https://redpost.com.ua/news/1286703-rodini-slobozhanskih-skifiv-stali-pochesnimi-gostyami-prem-eri-operi-pergolezi-u-harkovi> [in Ukrainian].
- Pergolesi, G. B. (2017). *Il prigionier superbo [The Proud Prisoner] (1733)* (C. Toscani, Ed.). Ricordi. <https://www.ricordi.com/en-US/Critical-Editions/Pergolesi-Giovanni-Battista-Critical-Editions/Pergolesi-Il-prigionier-superbo.aspx> [in Italian].
- Puggioni, D. (2009). *Il Prigionier Superbo di Pergolesi. Il teatro barocco e onirico di Brockhaus [Pergolesi’s The Proud Prisoner. Brockhaus’s Baroque and Dreamlike Theatre]*. *GothicNetwork.org, il portale delle recensioni*, (22), September 20 – October 4. <https://www.gothicnetwork.org/articoli/prigionier-superbo-pergolesi-teatro-barocco-onirico-brockhaus> [in Italian].
- Rousseau, J.-J. (2004). *Les Confessions. Texte du manuscrit de Genève [The Confessions. Text of the Geneva manuscript]* (1782). Free ebooks. https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf [in French].
- Ukrinform (2025, May 27). *Pergolesi’s baroque opera “The Proud Prisoner” was staged in Kharkiv for the first time in Ukraine*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3997396-u-harkovi-vperse-v-ukraini-postavili-barokovu-operu-pergolezi-gordij-branec.html> [in Ukrainian].
- Ushakova, M. (2022). Rosalyn Tureck and the principles of her work with the codes of Baroque art. *Aspects of historical musicology*, 28, 64–83. <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.04> [in Ukrainian].

Kyrylo Tyshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: kirill.tyshchenko.1999@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

G Pergolesi’s “*Il prigionier superbo*” at the Opera Studio of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: performance reception

Statement of the problem. The article examines the first Ukrainian staging (2025) of “*Il prigionier superbo*” by Giovanni Battista Pergolesi at the Opera Studio of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Unlike “*La serva*

padrona”, this opera has rarely appeared on stage due to its complex plot, specific vocal cast (including roles originally written for castrati), and considerable technical demands.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to outline the fundamental parameters of the stage director’s concept and to provide a performance analysis of the protagonist, Sostrate, in the context of the Ukrainian premiere. The study also addresses the broader question of why certain Baroque operas re-enter the repertoire while others remain neglected. The research novelty lies in its focus on the first Ukrainian staging of this work. As research methods, the study combines historical-cultural contextualization, interpretative analysis, and performance analysis. The opera is considered within the framework of early eighteenth-century musical theatre, with attention to Baroque aria forms (*da capo*), dramaturgy, and vocal technique. The author’s own experience performing *Sostrate* forms the basis of the performance analysis, supported by rehearsal recordings and media publications. A comparative perspective includes the 2009 production at the Festival Pergolesi Spontini directed by Henning Brockhaus.

Research results and conclusion. The study confirms the artistic and pedagogical value of staging lesser-known Baroque operas. *Sostrate*’s role proves technically demanding and dramaturgically complex, combining heroic resilience with psychological tension. The Ukrainian premiere of “*Il prigionier superbo*” became a significant cultural event, demonstrating growing public interest in Baroque repertoire and emphasizing the importance of directorial interpretation in ensuring effective communication with contemporary audiences. The findings highlight the relevance of integrating non-repertoire Baroque works into higher music education and modern performance practice.

Keywords: opera; Baroque art; works by G. Pergolesi; vocal performance; Opera Studio of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

*Стаття надійшла до редакції 6.05.2026,
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*