
Українське музичне бароко крізь світло «Світу, котрий насправді є» Ukrainian Musical Baroque in the Light of *The World That Really Is*

УДК 78(477)“17/18”(049.32)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346177

Наталія Сиротинська

Доктор мистецтвознавства, професор кафедри
музикознавства та хорового мистецтва Львівського
національного університету імені Івана Франка
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

Natalia Syrotynska

D.Sc. in Art Studies, Professor of the Department
of Musicology and Choral Art at Ivan Franko National
University of Lviv
orchid.org/0000-0001-9524-4574

Юрій Чекан. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво
УКУ, 2024. 236 с.

Актуальність теми дослідження. Оперне мистецтво від початку свого зародження і до сьогодні привертає увагу як виконавців, так і дослідників. Опера — складний синтетичний жанр, що відчутно впливає на культурно-мистецький світовий простір, а також залучає широке коло різного роду фахівців, що забезпечило опері особливий статус у системі високого мистецтва. Це визначило її потужним інструментом культурної комунікації музики, літератури і театру, а також зумовило побудову театру — складного культурного простору, де поєднуються архітектурні, сценографічні та акустичні рішення, що робить його важливим чинником комплексного естетичного впливу на глядача. Окрім того, оперна архітектура часто відображає соціокультурний статус міста і залучає маркетингові стратегії для розбудови оперного мистецтва. Весь цей комплекс взаємопроникних елементів ліг в основу монографії відомого українського музикознавця Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» [8].

В цьому дослідженні особлива увага приділяється XVII століттю, коли опера тільки розпочинала утверджуватися на культурній мапі Європи. Цей період також привертає увагу до українського барокового мистецтва з позиції формування передумов для засвоєння оперного жанру.

В цьому контексті важливим є переосмислення історії української музики як невід'ємної частини європейської культури барокової доби.

Метою статті є докладний аналіз монографії Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є...» з позиції засадничих функціональних елементів оперного мистецтва, а також визначення ролі українського бароко у формуванні передумов національної оперної традиції.

Аналіз досліджень з теми. Питання передумов виникнення оперного жанру в Україні епохи бароко є відносно новим, проте перспективним напрямом сучасного українського музикознавства. Оскільки опера є синтетичним жанром, тож і до вивчення обставин її поширення в Україні залучають різні дослідницькі напрямки і відповідні праці. Зокрема, культурологічними дослідженнями барокової доби займався М. Антонович [1], вивченням шкільної драми — Л. Корній [4], окремими аспектами діяльності братських шкіл — Я. Ісаєвич [3], Ю. Ясіновський [9], Н. Сиротинська [6].

Виклад основного матеріалу. Перше знайомство з монографією відомого українського музикознавця Юрія Чекана привертає увагу своїм означенням оперного жанру в самій назві. «Світ, котрий насправді є» — так атрибутується багатогранність оперного мистецтва, що від початку

свого виникнення й дотепер відчутно впливає на культурно-мистецький світовий простір [8]. Назва вирізняється насамперед виразною акцентуацією пошуку справжньої ідентичності опери як соціокультурного явища, що «насправді є». Це питання внутрішньої глибини і сутності оперного жанру в контексті його генези і розвитку. Автор пропонує відійти від розмов про оперний репертуар і поглянути на оперний жанр крізь призму функціонування інтонації, крізь розвиток новоєвропейської історії, а також еволюцію структури самої будівлі оперного театру, сценічного обладнання, поведінки публіки, освітлення тощо. У певній мірі намірам Автора суголосне Горацієве:

Ось чому я, віршування відклавши й усе легковажне,
В інше поринув: що є краса хочу знати, що — правда.
Горацій, «До Мецената» [2, с. 321].

В цьому контексті саме інтонаційна криза новоєвропейської музики на зламі XVI і XVII століть — про це буквально йдеться у першому розділі книжки — стала переломовим чинником появи нової естетики, читай — *краси*, а відтак і появи оперного жанру. Тож надалі зміст праці зосереджується на докладному функціонуванні в європейському соціокультурному середовищі як опери, так і самого оперного театру. Деталізація таких нюансів оперного мистецтва під окремими гаслами, як, наприклад, «Де був поставлений “Орфей”?», «Театральний бізнес братів Трон», «San Cassiano та народження оперного ринку», «Принцип раціонального утилітаризму та еволюція оформлення вистав», «Публіка. Поведінка. Клака», «Освітлення та пожежі» тощо — всі ці та підрозділи книжки виявляють дуже докладний і водночас незвичний для історії музики ракурс дослідження музичного жанру. Проте Автор вважає, що саме такий підхід підкреслює «живе дихання оперно-театральної історії та її зв'язки з життям» (с. 8), а отже, підкреслимо — *правду* про оперний жанр.

Зміст видання захоплює докладною структурованістю незвичних елементів дослідницької уваги, проте у передмові Автор несподівано застерігає від надмірних очікувань: «У цій книжці мало оригінального. Оскільки більшість аспектів висвітлюваного предмета ретельно опрацювали

інші історики, потреба в первісних дослідженнях виникала вкрай рідко. Отже, оригінальність книжки полягає лиш у доборі, впорядкуванні й презентації матеріалу». Такою сентенцією починається синтез на півтори тисячі сторінок видатного британського історика Нормана Дейвіса «Європа. Історія». Про книжку, яка зараз перед вами, можна сказати те ж саме. У ній мало оригінального. Основний корпус свідчень та фактів, які тут наводяться, здобуто попередниками. Завдання ж автора полягало у доборі, впорядкуванні та презентації матеріалу» [8, с. 7].

Вбачаємо у такому словесному звороті наслідування популярних в давні часи літературних маркерів-топосів (topoi), серед яких «скромність» займала провідне місце. Добрий знавець європейської літератури Ернст Курціус писав: «У вступі (exordium) ораторові слід було так налаштувати своїх слухачів, щоб вони поставилися до нього доброзичливо, уважно й прихильно прислухалися до аргументів. Як? Передусім скромністю самого оратора... Зразковим прикладом може бути вступ до Цицеронового “Оратора”, адресованого Брутові... Подібні “формули скромності” були надзвичайно поширені в язичницькій та християнській літературі, а згодом в латинській та народномовній літературі середньовіччя» [2, с. 96–97].

Відтак, добре опанування історією літератури, а відтак і риторичними прийомами пояснює і наступний стилістичний підхід Автора до укладання структури всієї праці. Логічним і доцільним є загострене акцентування на проблематиці еволюціонування музичного мистецтва у вже згаданому розділі «Інтонаційна криза зламу XVI–XVII століть і новоєвропейська музика».

«Криза» — це слово завжди привертає увагу, а в нашому випадку надзвичайно важливо зрозуміти всю глибину соціокультурних змін, що привели до глобального перевороту в європейській та світовій музиці. Основи конфліктності і пошуку нової інтонаційної гармонії виразно представлені у протиставленні таких контрастних музичних фрагментів, як середньовічне *Алилуя* і Фортепіанний концерт Едварда Гріга, «*Ave Maria*» Жоскена Дебре та речитативу Орфея з однойменної опери Клаудіо Монтеверді, середньовічного *Dies irae* та арії Цариці Ночі з опери Моцарта

«Чарівна флейта». Особливої переконливості роздумам Автора надає доступність прослуховування зазначених зразків у цьому та наступному розділах завдяки QR-кодам. Це важливий штрих, який поглиблює сприйняття матеріалу, дозволяючи читачеві безпосередньо зануритися в аудіо-контекст і краще зрозуміти авторські висновки.

Отже, акцент на загостреній проблематиці цілого ряду факторів XVI–XVII століть аргументовано переконує у причинах появи нового інтонаційного образу світу, зокрема, в шатах оперного мистецтва. Автор поділяє ці фактори на дві взаємопов'язані групи, до яких відносить кризу феодалізму та протиріччя ранньобуржуазних відносин, зміну геополітичної карти Європи, релігійні війни, а також утвердження раціоналізму, широке розповсюдження природничих знань, що змінили уявлення про звичну картину світу. Це важливий перелік, оскільки в такому середовищі творилася культура, в якій відображався оточуючий світ, система цінностей, організація приватного життя чи навіть спосіб мислення. Тож така докладна Авторова інтерпретація історичного минулого допомагає збагнути обставини і причини появи оперного жанру, історія якого пов'язана насамперед з Флоренцією.

Варто підкреслити особливий статус цього міста, сприйнятливості до нових ідей, на які воно реагувало вибухом інтелектуальної активності. Подібно змінювалася й система освіти, спрямована на зростання освіченості й культури правлячої верхівки, а також виховання в аристократії відчуття усвідомленої відповідальності за суспільство [7]. На цьому тлі у Флоренції активно розповсюджується практика меценатства і патронату, а водночас зростає визнання праці письменників, науковців і митців. Тож логічною кульмінацією нуртування ідей в такому середовищі стало створення опери або *dramma per musica* учасниками «Флорентійської камерати».

Весь подальший процес перетворення опери з розваги аристократів на креативну індустрію з цілим рядом внутрішніх мистецьких елементів та економічних механізмів докладно описано в другому і третьому розділах книжки. І весь цей багатющий матеріал, від найменших нюансів — включно з деталізацією створення

парадної завіси Львівського оперного театру (с. 134) до архітектурних особливостей театру *San Cassiano*, що став економічним та архітектурним прототипом оперних театрів Італії та й цілої Європи (с. 96), до найменших дрібниць відображає функціонування масштабного механізму т. зв. «оперної індустрії».

Відтак переконуємось, що гасло про «світ, котрий насправді є» вповні себе виправдовує і спонукає до знайомства з працею Юрія Чекана якнайширше коло читачів. А водночас, так ґрунтовно досліджений і майстерно описаний період XVI–XVII століть наштовхує зазирнути за завісу ще одного паралельного світу, котрий також існував, живлячись мистецькими струменями європейського Відродження, проймаючись відблисками оперного жанру. Мова йде про українські землі, на яких концентрувалися величезні багатства магнатів Речі Посполитої. На ці кошти утримувалися капели, укладені з місцевих та часто запрошених європейських музикантів, тож цей період був особливо сприятливим для розвитку музичного мистецтва. Близько 1620 року в палатах Станіслава Любомирського (1583–1649) було поставлено італійську оперу, і тільки згодом вона потрапила до двору польського короля Володислава IV, до столиці Польщі, але 1655 року король Ян Казимир відкинув цей жанр [1, с. 73].

Як пише Мирослав Антонович, «коли на українських землях і в їхньому сусідстві все сприяло розвитку оперного мистецтва, то цього не можна сказати ані про столицю тодішньої Польщі Варшаву, ані про Петербург, столицю тодішньої Росії. І доречно згадати, що оперні вистави на царському дворі в Петербурзі впроваджені завдяки графу Кирилу Розумовському, колишньому українському козаку, що, незважаючи на все, до смерті залишився українцем, любив свій український народ, його культуру і чим міг допомагав своїм землякам. А до того ж, українські діти-співаки з капели гетьмана Розумовського були настільки музично й вокально вишколені, що виконували найскладніші оперні арії, і саме під час їх виступів в Петербурзі виникла думка створити оперу російською мовою. Першими виконавцями тих опер були українські співаки, зокрема, Марко Полторацький та інші» [1, с. 75].

Важливим фактором того, що вже на початку XVII століття на українських землях, хоча і при дворах польських магнатів, ставилися опери, був високий рівень місцевої музичної культури. І це відбувалося тоді, коли новий мистецький жанр лише починав поширюватися в містах Західної Європи. Натомість активний розвиток шкільництва поруч із міцними традиціями церковного співу сприяв величезному розквіту вокальної культури в Україні. Невипадково саме цей період вже згадуваної «інтонаційної кризи» інспірує виникнення й активне поширення партесного багатоголосся, що докорінно реформує літургійний спів української церкви, а також впливає на подальший розвиток української музики. Супутнім явищем впровадження багатоголосся стала нотація, використана для запису вибраного репертуару сакральної монодії і створення нового типу літургійних збірників — ірмологіонів. Водночас виконання партесів потребувало добре навчених співаків, чиє вміння часто виходило за межі богослужбового обряду і слугувало потребам також і світського музикування, ймовірно й перших оперних проб.

Варто відзначити важливу роль у цих процесах шкільництва. Вже в XVI столітті на українських землях постають школи, приналежні до різних конфесій — православні (братські), протестантські, єзуїтські тощо, а також Острозька академія (1756), де плекають навчання співу. Про високі вимоги до вокального вишколу учнів йдеться в інструкції вчителя Львівської братської школи Теодора Рузкевича: «[учитель] обов'язково повинен дбати про музику, щоб був ретельний бас із гарним рівним голосом, дисканти з найдзвінкішими голосами, так і альт і тенор, а дискантами особливо достачати все конче потрібне, щоб через нестатки хто з них, бува, не пішов» [9].

Підтвердженням високої якості співу є також привітання від учнів Львівської братської школи київського митрополита Михайла Рогози «налики й голоси» дванадцятиголосим хором [6]. З тих часів зберігся також факт призначення в 1604 році керівником хору Львівської братської школи дяка і вчителя слов'янської мови Федора Сидоровича, який був також протопсалтом і гармонізатором напівів на чотири й більше голосів [3, с. 49]. Всі ці

та багато інших фактів засвідчують активне залучення молоді до вивчення співу і музики. Така практика поширювалася і впливала на українське суспільство, звикле до музикування в різних середовищах, а тому сприйнятливим до мистецьких інновацій. В цей період важливим був також вплив зростання ролі театру в Західній Європі, зокрема у системі освіти. Єзуїти успадкували драматичну форму, яку створили гуманісти під впливом античної драми. Викладачі українських колегіумів, які писали і ставили шкільні драми, також намагалися творити спектаклі, які б не поступалися єзуїтським. Вони використовували пластичні рухи, танці, живописні картини, різні технічні засоби і, зокрема, музику. Саме музична компонента відігравала важливу роль у драматургічних виставах, а водночас в такий спосіб готувався ґрунт для сприйняття оперного жанру.

Як пише відома українська дослідниця шкільної драми барокової доби Лідія Корній, маркерами музичного звучання в шкільних драмах поставали ремарки: «пѣніе» (український відповідник «спів»), «кант», «cantus», «спів хору», зрідка «пѣснь». Такі назви музичних номерів наявні також у польських і західноєвропейських шкільних драмах — переважно «chorus», іноді «cantus». Тільки в одній з українських драм кінця XVIII століття польською мовою «Komedia Uniatów z Prawosławności» Сави Стрілецького є музичний номер із позначкою «арія» [4, с. 46]. Водночас, в духовних драмах використовувалася світська інструментальна музика і танці, а також музична стилістика, позначена впливами українського фольклору та світської побутової танцювальної музики, зокрема, виконуваної на лютні [4, с. 235]. Все це заклало сприятливий ґрунт для прийняття європейської новації — опери.

Варто відзначити, що в окремих випадках творці італійської опери й української драми використовуються спільний сюжет. Однією з найвідоміших та найзнаковіших в історії музики опер, створених на замовлення Барберіні та поставлених їхнім коштом, є «Святий Олексій» Стефано Ланді на лібрето Джуліо Роспільозі (майбутній папа Климент IX). Це перша опера на історичну тему і тут чи не вперше в історії жанру з основною сюжетною лінією органічно поєднуються ще

дві — містична та комедійна, а вступна *sinfonia* (три скрипки та посилена група *continuo*) передбачає розвиток незалежної оперної увертюри [8, с. 81]. Прем'єра опери відбулася 23 лютого 1632 року, а в 1674 році у Києво-Печерській лаврі вийшла друком драма «Про Олексія, чоловіка Божого» невідомого автора. Ймовірно, цього ж року її поставили в Києво-Могилянській академії. В основу як опери, так і драми покладено «Житіє св. Олексія», яке поширювалося у сирійській редакції (V століття), грецькій (IX–X), латинській (XIII) і слов'янській. Від XIV століття ця тема активно побутувала у Франції, Італії, Іспанії, Німеччині, Польщі, зустрічалася в основі єзуїтських міраклів [4, с. 145]. Зміст духовної драми «Олексій, чоловік Божий» втілює синтез візантійської агіографії та західноєвропейського мислення. В основі сюжету постає конфлікт духовних пошуків сина римського сенатора Олексія на тлі спокус світського життя, що надає твору драматичного напруження й символічної глибини. Події драми розгортаються під супровід церковних напівів, кантів та світської інструментальної музики.

Виконання в драмах музичних фрагментів фіксують ремарки, що їх докладно дослідила і відповідно класифікувала Л. Корній. Вони використовуються, зокрема, для повідомлення про спів хору або конкретних персонажів, гри на інструментах (часом зі співом), виконання танців. Як свідчать ремарки, іноді відбувалися своєрідні вокальні діалоги персонажів, що могли перебувати на різних поверхах сцени, а завдяки змінним декораціям спів звучав як на основній сцені, так і з-за сцени («поют за запоною»). Використовувалися також ремарки для інформування про сценічне дійство, для роз'яснення змісту співу чи емоційного настрою [4, с. 48–49]. Все це відповідає й засадам оперного жанру. Тож передумови поширення цього жанру в Україні мають потужний потенціал для подальшого дослідження.

Висновки. Українська культура XVII століття демонструє відчутний поступ як у духовній, так і у світській царині, проте через відсутність впливової національної аристократії її розвиток мав певні обмеження, зокрема, це стосується оперного жанру. Центр музичної культури українців тривалий час зосереджувався у храмовому

та освітньому середовищах, проте навіть за таких умов емоційна виразність музичної мови знаходила відгук у людських почуттях та афектах. Акцентована контрастність партесного багатоголосся, мистецький синтетизм шкільної драми і високий музично-мистецький професіоналізм засвідчують еволюціонування і відкритість української культури XVII століття до новацій. Лише складна історико-політична ситуація стала на заваді повноцінного розвитку оперного мистецтва, проте не змогла зупинити поступу музично-театральних традицій, які згодом стали підґрунтям для формування національної опери в Україні.

Монографія Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є...» спонукає до роздумів. Це багатогранне дослідження еволюціонування опери і оперного театру в інфраструктурі музичного життя Західної Європи спонукає також до осмислення глибинних культурних процесів і духовних трансформацій українського суспільства.



ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Партесний спів та музичне мистецтво в українській культурі XVI–XVIII століть. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. 238 с.
2. Гораций Квинт Флакк. Оди. Еподи. Сатири. Послання / переклав з латини Андрій Содомора. Львів: Апріорі, 2021. 432 с.
3. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*. 1971. Вип. 6. С. 46–62.
4. Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента: монографія. Львів, 2024. 256 с.
5. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. Анатолій Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
6. Сиротинська Н. «Просфонима» Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гимнографії. *Просфонима: текст і контекст*. 2013. Вип. 4. С. 52–65.
7. Сиротинська Н., Кияновська Л., Мельник Л., Федоришин В. На роздоріжжі історії від XVI до XXI ст.: гуманізм vs тоталітаризм (музика у подоланні проблем утвердження української ідентичності). *Міждисциплінарні дослідження складних систем*. 2023. № 23. С. 113–137.
<https://doi.org/10.31392/iscs.2023.23.113>
8. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
9. Ясіновський Ю. Розпорядження вчителів Львівської братської школи Теодорові Рузкевичу. *Каллофонія*. 2006. Ч. 3. С. 171–175.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (2025). *Partesnyi spiv ta muzychne mystetstvo v ukrainskii kulturi XVI–XVIII stolit* [Partes Singing and Musical Art in Ukrainian Culture of the 16th–18th Centuries]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
2. Horace Quintus Flaccus. (2021). *Ody. Epody. Satyry. Poslannia* [Odes. Epodes. Satires. Epistles]. (A. Sodomora, Trans.). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
3. Isaievych, Y. (1971). Bratstva i ukrainska muzychna kultura XVI–XVIII st. [Brotherhoods and Ukrainian Musical Culture of the 16th–18th Centuries]. *Ukrainian Musicology*, 6, 46–62 [in Ukrainian].
4. Korniy, L. (2024). *Ukrainska shkilna drama epokhy Baroko: spetsyfika i dramaturhichna rol muzychnoho komponenta* [Ukrainian School Drama of the Baroque Era: Specificity and the Dramaturgical Role of the Musical Component]. Lviv: Ukrainian Catholic University Press [in Ukrainian].
5. Curtius, E. R. (2007). *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia* [European Literature and the Latin Middle Ages] (A. Onyshko, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
6. Syrotynska, N. (2013). "Prosfonima" Lvivskoho bratstva ta yii prochyttannia v konteksti sakralnoi hymnohrafii [The "Prosfonima" of the Lviv Brotherhood and Its Interpretation in the Context of Sacred Hymnography]. *Prosfonima: Text and Context*, 4, 52–65 [in Ukrainian].
7. Syrotynska, N., Kyianovska, L., Melnyk, L., & Fedoryshyn, V. (2023). Na rozdorizhzhii istorii vid XVI do XXI st.: humanizm vs totalitaryzm (muzyka u podolanni problem utverdzhennia ukrainskoi identychnosti) [At the Crossroads of History from the 16th to the 21st Century: Humanism vs. Totalitarianism (Music in Overcoming the Challenges of Establishing Ukrainian Identity)]. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*, 23, 113–137 [in Ukrainian].

8. Chekan, Y. (2024). *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The World That Really Is ... The Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv: Ukrainian Catholic University Press [in Ukrainian].
9. Yasinovskiy, Y. (2006). *Rozporiadzhennia vchytelvi Lvivskoi bratskoi shkoly Teodorovi Ruzkevychu* [Instructions to the Teacher of the Lviv Brotherhood School, Theodor Ruzkevych]. *Kalofonia*, 3, 171–175 [in Ukrainian].

Анотація. Розглянуто монографію українського музикознавця Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» з позиції внутрішньої сутності оперного жанру, його генези та розвитку. Виявлено засадничі настанови автора праці в аналізі оперного жанру, що зосереджені на ролі інтонації, розвитку новоевропейської історії, еволюції архітектури оперного театру та інших складників функціонування опери. Підкреслено сутність опери як потужного інструменту культурної комунікації, що зумовило появу такого складного культурного простору, як театр, що творить комплексний естетичний вплив на глядача. Автор звертає увагу на українське барокове мистецтво, що розвивалося у взаємодії із західноєвропейськими зразками, але водночас зберігало власну духовну домінанту. В Україні цей період позначений інтенсивним становленням професійної композиторської школи, формуванням таких нових жанрових моделей, як партесний концерт, канти, духовні діалоги, що сукупно заклали інтонаційно-драматургічне підґрунтя для майбутнього оперного жанру. Виокремлено обставини формування своєрідного «передоперного» типу мислення на основі персоніфікації голосів у партесних концертах, риторичному контрасті афектів, емоційній «сценізації» духовних сюжетів у шкільній драмі. Праця робить акцент на світоглядних основах української оперної культури, що відкриває нові підходи до осмислення історії української музики як невилучного складника європейської барокової культури.

Ключові слова: концептуальні засади дослідження Юрія Чекана, західноєвропейське та українське бароко, жанр опери, оперний театр, інфраструктура музичного життя, шкільна драма, братські школи.

Abstract. The article examines the monograph of the Ukrainian musicologist Yurii Chekan, *The World That Really Is... The Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life*, in relation to the inner essence of the operatic genre, its origins, and its development. The author's fundamental principles of understanding opera are revealed through the prism of the functioning of intonation, the evolution of modern European cultural history, the development of opera-theatre architecture, and other key components shaping the genre. The study emphasizes opera as a powerful instrument of cultural communication that gives rise to a complex aesthetic space—the theatre—which exerts a multifaceted influence on the audience. Special attention is given to Ukrainian Baroque art, which developed in dialogue with Western European models while preserving its own spiritual dominants. In Ukraine, this period was marked by the intensive growth of a professional compositional school and the emergence of new genre forms such as the *partes* concerto, *cantus*, and sacred dialogue, which collectively laid the intonational and dramaturgical foundations for the future operatic genre. The article highlights the formation of a distinctive “pre-operatic” mode of thinking, grounded in the personification of voices in *partes* concertos, the rhetorical contrasts of affects, and the emotional “staging” of sacred narratives in school drama. The study concludes that the conceptual premises of the Ukrainian Baroque facilitated the later establishment of opera in Ukrainian culture, opening new perspectives for understanding Ukrainian music as an integral part of European Baroque artistic tradition.

Keywords: conceptual foundations of Yurii Chekan's research, Western European and Ukrainian Baroque, opera genre, opera theatre, infrastructure of musical life, school drama, brotherhood schools.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2025