

УДК 78.02+78.03+786.2+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-9>**Лі Тао**

ORCID: 0009-0008-6732-9018

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
2272870238@qq.com

ЛИТАВРИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ОПЕРІ

Мета роботи. У статті досліджуються функціонально-семантичні особливості використання литавр у бароковій опері та визначається їх роль в еволюції оркестрового мислення XVII–XVIII століть. **Методологія дослідження.** У роботі використано комплексний підхід, що поєднує історико-стилістичний метод (для аналізу еволюції інструмента), семіотичний аналіз (для трактування музичної символіки) та метод порівняльного аналізу партитур. **Наукова новизна** полягає в уточненні типології використання литавр не лише як ритмічного, а й як змістового акценту барокової музичної вистави, що впливає на розкриття образних сфер: влада, війна, божественне. **Висновки.** Після довгого періоду існування як інструмент з елементарними сигнальними функціями литаври були введені в оперний оркестр у XVII столітті, зберігаючи свій «героїчний» статус. І хоча їх використання було обмеженим (у симбіозі з трубами), литаври в бароковій опері еволюціонували від суто сигнального інструмента військової або світської сфери до драматургічного оперного засобу. В операх Ж.-Б. Люллі та його сучасників використання литавр є канонічним – монументальні сцени тріумфів, урочистих ходів, битв та військової доблесті, релігійні обряди. Прагнучи тембрально-драматургічного контрасту, Люллі використовує демпфровані литаври – для передачі жаху, тривоги, неминучості долі, потойбіччя (опера «Прозерпина»), в деяких траурних церемоніях або сценах жертвоприношень (у сценах з Медеєю в «Тезей»), де потрібно було прибрати зайвий «військовий» блиск інструмента, залишивши лише його ритмічну природу та похмурість. Таким чином, Люллі новаторськи розширив роль литавр, перетворивши їх з суто військових інструментів на засіб передачі інфернальної могутності та драматичного напруження (до Люллі литаври не використовувалися в театральній чи академічній музиці). У статті обґрунтований зв'язок в оперних партитурах Люллі між тембровою специфікою литавр та теорією афектів (зокрема, втіленням «величавості», «гніву» або «таємничості» «потойбіччя»), у відповідності до сценічної драматургії оперного спектаклю, хоча і в



зображально-ілюстративному плані. Єдиний ансамбль труб та литавр міг або приєднуватися до струнних, або заміщувати їх протягом цілої оперної сцени — героїчного, урочистого, військового характеру, відтворюючи міць та неземне начало. Партії литавр тісно пов'язані з басовими, але можуть їх варіювати або виконувати власні ритмічні фігури, а також складати певним чином самостійну гармонічну лінію основи.

Ключові слова: бароковий оркестр, барокова опера, оркестрова фактура, литаври, музичні стиль і жанр, музична образність, музичне мислення.

Li Tao, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Timpani in European Baroque Opera

Purpose of the work. The article explores the functional and semantic features of the use of timpani in Baroque opera and determines their role in the evolution of orchestral thinking in the 17th–18th centuries. **The research methodology.** The work uses a comprehensive approach that combines the historical-stylistic method (for analyzing the evolution of the instrument), semiotic analysis (for interpreting musical symbolism), and the method of comparative analysis of scores. **The scientific novelty of the work** appears in clarifying the typology of the use of timpani not only as a rhythmic, but also as a semantic accent of baroque musical performance, which influences the disclosure of figurative spheres: power, war, the divine. **Conclusions.** After a long period of existence as an instrument with elementary signaling functions, the timpani was introduced into the opera orchestra in the 17th century, retaining its “heroic” status. Although their use was limited (in symbiosis with trumpets), the timpani in Baroque opera evolved from a purely signaling instrument of the military or secular sphere to a dramatic operatic device. In the operas of J.-B. Lully and his contemporaries, the use of the timpani is canonical – monumental scenes of triumphs, ceremonial processions, battles and military valor, religious rites. Striving for timbral-dramatic contrast, Lully uses dampened timpani – to convey horror, anxiety, the inevitability of fate, the afterlife (the opera “Proserpine”), in some mourning ceremonies or scenes of sacrifices (in the scenes with Medea in “Theseus”), where it was necessary to remove the unnecessary “military” shine of the instrument, leaving only its rhythmic nature and gloom. Thus, Lully innovatively expanded the role of timpani, turning them from purely military instruments into a means of conveying infernal power and dramatic tension (before Lully, timpani were not used in theatrical or academic music). The article substantiates the connection in Lully’s opera scores between the timbre specificity of the timpani and the theory of affects (in particular, the embodiment of the “majesty”, “anger” or “mystery” of the “otherworld”), in accordance with the stage dramaturgy of the opera performance, albeit in a pictorial and illustrative plan. A single ensemble of trumpets and timpani could either join the strings or replace them throughout the entire opera scene – heroic, solemn, military in nature, recreating power and the unearthly beginning. The timpani parts are closely

related to the bass parts, but can vary them or perform their own rhythmic figures, as well as form an independent harmonic line in a certain way.

Key words: *baroque orchestra, baroque opera, orchestral texture, timpani, musical style and genre, musical imagery, musical thinking.*

Актуальність теми. Епоха бароко стала визначальним етапом у формуванні оперного жанру у цілому, зокрема, оперного оркестру, який протягом XVII – XVIII століть пройшов шлях від випадкових ансамблів до структурованого колективу з чітким поділом функцій. І хоча група ударних в ньому була представлена лише епізодично нечисленні ударні підтримували інші оркестрові групи або окремі інструменти (наприклад, труби), переважно в tutti (лише у XX столітті серед оркестрових інструментів найбільш потужної еволюції отримала група ударних інструментів, перетворившись із незначної на концертуючу та рівноправну поряд з іншими групами оркестру), саме в театральній (опери, балети) музиці ударні вже виявляли певні темброво-колеристичні властивості.

Особливого місця тут посіли литаври. Традиційно сприймані як засіб маркування військової або тріумфальної сфери, у бароковій опері вони поступово трансформувалися у важливий елемент музичної драматургії. Попри значну кількість досліджень барокової інструментовки, специфіка функціонування литавр як носія певних семантичних кодів та їх роль в оперному цілому залишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність даної наукової розвідки.

Мета даної статті полягає у виявленні функціонально-семантичних особливостей використання литавр у бароковій опері та визначенні їхньої ролі в еволюції оркестрового мислення XVII–XVIII століть.

Виклад основного матеріалу. Питання барокового інструментарію та оркестровки мають сталий інтерес у сучасному музикознавстві. Фундаментальні аспекти історії оркестру та специфіки інструментальних складів епохи бароко висвітлені у працях західних дослідників, таких як А. Карс (історія інструментування) [7], Н. Арнонкур (проблеми автентичного виконавства), а також у спеціалізованих працях Дж. Блейдса (зокрема,

«Percussion Instruments and Their History»), де детально описано еволюцію литавр [3; 4]. Специфіку оперного жанру та його драматургію в контексті барокової естетики аналізували М. Черкашина-Губаренко, В. Артем'єва, М. Букофзер, Р. Тарускін, С. Бородавкін та ін. Особливості використання мідних духових та ударних інструментів у партитурах XVIII століття частково розглянуті в роботах Е. Тігарда та П. Дауні, які фокусуються на взаємодії труб і литавр (*Trombe e Timpani*). Проте, попри наявність ґрунтовних розвідок щодо оперного жанру в цілому, роль литавр як самостійного семантичного чинника в бароковій опері залишається на периферії дослідницької уваги, що підкреслює необхідність даної роботи.

З незапам'ятних часів люди в різних культурах грали на ударних інструментах для супроводу музики та танців або для ритуальних, релігійних чи військових цілей. Але справжнє зростання популярності ударних інструментів у контексті європейського симфонічного оркестру почалося лише у XX столітті, коли композитори почали досліджувати різноманітніші оркестрові кольори, тембральності, міксти та нові звучності, приділяючи увагу концепції звуку як такого, а також – акцентуючи смислові виміри ритму. Інструменти та техніки гри зі сфер джазу, латиноамериканської танцювальної музики, водевілю та супроводу німого кіно (де найбільшою мірою розкривалася ударна природа фортепіано, ритмічні втілення кіношної подієвості) відкрили безліч можливостей для композиторів і в академічних партитурах. Група ударних в оркестрі незабаром стала суттєво більшою та різноманітнішою, охоплюючи інструменти з усього світу, а також такою, що значно розширила свої функціональні та звучно-образні (тембральні й ритмічні) засади, посівши (поруч з струнною та духовою групами) місце важливого звучно-смислового об'єкту в оркестровому цілому партитури.

Втім, розпочалося входження ударних інструментів в оркестрову партитуру в далеку барокову епоху, з розвитком музично-театральної драматургії та завоюваннями музичного академічного інструменталізму і мистецтва співу бельканто. Основою барокового оркестру була група «безперервного басу» – *basso*

continuo (практика basso continuo виникла межі XVI і XVII століть в Італії як революційний нотаційний і виконавський засіб нового гомофонного стилю – *stile moderno* і стала визначальним елементом всієї музики бароко, дозволяючи чітко протиставити мелодію, солюючий голос та гармонічний супровід). Такий оркестровий фундамент оперно-барокового (як і оркестрово-інструментального) виконання включав один або кілька інструментів, що грають басову лінію (віолончель, віола да гамба, фагот), та інструменти, здатні до гармонічного заповнення (клавесин, орган, лютня, теорба), і забезпечував ладо-гармонічну та ритмічну опору для інших голосів. Ця група забезпечувала гармонійну підтримку співакам і тримала темпоритм всієї вистави. Ядром оперного оркестру поступово стала струнно-смичкова група; по мірі вдосконалення інструментів скрипка остаточно витіснила віолу завдяки своєму яскравому, співучому звуку, що ідеально пасував до вокального стилю *bel canto*. Духові використовувалися не постійно, а для створення певних ефектів або характеристик персонажів (тобто, виконували символічну функцію, наприклад, гобої та флейти використовувалися для пасторальних сцен, зображення природи або вираження ніжності). Труби ж, часто у поєднанні з литаврами, символізували образи влади, героїзму, військової слави або божественної присутності, часто з'являлися в «трубних аріях» (*aria con tromba*).

Це не дивно, адже мідні та ударні типу литавр здавна брали участь у музичному відтворенні військових сигнальних, урочистих та переможних акцій (а також у деяких ритуальних обрядах). Попередники сучасних литавр мають коріння, що сягає кількох тисячоліть у глибші часи, але вперше вони потрапили до Європи під час хрестових походів. Дослідження показують, що давні цивілізації використовували різні види мембрафонів (в основному – барабанів) у своїх музичних ритуалах. Так, «найдавніший запис про примітивний барабан знайдено на картині, розташованій у Туреччині, що датується 5600 роком до нашої ери» [10, с. 3]. Єгиптяни, 4000 років до нашої ери, використовували барабани, на яких грали руками під час святкувань, а «давні євреї мали різновид литавр під назвою *Thor*, який використову-

вався за часів царів Давида та Соломона» [11, с. 5]. Литаври сарацинського походження розвинулися з давніх барабанів накура, які склалися з двох маленьких барабанів, виготовлених з міді, у формі напівсферичної раковини. Пластина інструмента, виготовлена зі шкіри ссавців, «обгорнута навколо петлі струни, шкіряні настроювальні смужки з'єднуються з сегментами петлі трохи вище кільця контрсмичка та можуть бути зсунуті до краю корпусу, щоб збільшити натяг пластику барабана» [4, с. 224]. У Середньовіччі французи, італійці та британці використовували подібні інструменти та варіації арабської назви, такі як *Nacaires*, *Naccheroni* та *Nakers* [9, с. 3]. Литаври вперше з'явилися завдяки кавалерії Османської та Монгольської імперій. У своєму житті в Сан-Луїс, Жан де Жуанвіль описує війська каїрського султана навесні 1248 року: «Це було видовище, що зачаровувало око, бо герб султана був увесь із золота... Гуркіт, який це військо створювало своїми литаврами та сарацинськими рогами, був жахливим для слуху» [4, с. 223]. За даними Е. Боулза [6] та Дж. Блейдса [3], тимпани були завезені до Європи в XIII столітті під час хрестових походів (турки), які використовувалися переважно у військових церемоніях. Оскільки це невеликі інструменти, їх легко підвішували на коней (або їх носили підлегли), граючи на них дерев'яними барабанними паличками. У XV столітті великі литаври, на яких грали османи та монголи верхи на конях або верблюдах, надихнули на використання кавалерійських литавр у Європі. За словами Боулза, у 1457 році трапляється одна з перших згадок про литаври в Західній Європі. «Угорський король Владислав V відвідує короля Франції Карла VII, маючи намір попросити руки його дочки. Він приводить свою королівську кавалерію в супроводі великих барабанів, прикріплених до спин коней, що вразило короля Франції, який сказав, що ніколи не бачив інструменту таких розмірів» [6, с. 16]. У Німеччині перші повідомлення про використання литавр датуються початком XVI століття. У своєму трактаті про музичні інструменти «*Musica Getutsch*» 1511 року «німецький священник Себастьян Вірдунг не схвалює використання литаври, яку мала принцеса при своєму дворі» [6, с. 16]. Відомі литаври різних розмірів. Так, за Г. Хот-

кевичем, козаки на Запорізькій Сечі мали литаври, які возили на чотирьох конях і в які били одночасно по вісім осіб [2, 282].

Важко з упевненістю сказати, коли *Nakers* та *Kettledrums* (литаври) стали окремими інструментами. За словами дослідників, ймовірно, вони існували одночасно, як віола та скрипка. З часом литаври стали дуже популярним та шанованим інструментом у всіх європейських королів, де використовувалися для розваг та військової музики, церемоній та інших подій, залишаючись у використанні до XVI століття. До XVI століття їх можна було знайти в елітних військових полках та головних дворах Європи. Вони вважалися ознакою влади, якою володіла виключно високопоставлена знать, така як королі та імператори.

У XV та XVI століттях литаври використовувалися виключно при королівських дворах для церемоніальної музики та головним чином для військових цілей, завжди верхи на конях, граючи разом з трубами (саме такий ансамбль перейшов у XVI столітті до класичної музики). Ці інструменти використовувалися не лише для провісників або попереджень про битви, але й як засіб натхнення та підбадьорення через музику. Литаврист та музичний дослідник Бенджамін Хармс стверджує, що «литаврист повинен бути людиною мужньою, яка воліє померти на полі бою, ніж дозволити захопити свій інструмент» [4, с. 227]. Відповідно до описів того часу звук литавр був шумно гучним через хвилі збудження мембрани, що чергувалися в литаврі справа наліво. У своїх звітах 1685 року французький офіцер Аллан Малле описує «новий інструмент, який використовувала французька королівська кавалерія» як «велику бронзову мідну оболонку, покриту козячою шкірою та налаштовану за допомогою багатьох гачків або вилок, прикріплених до стінки барабана, та такої ж кількості гвинтів, які затягувалися або відкручувалися за допомогою гайкового ключа» [8, с. 108]. Подібні важливі військові та парадні (входи королів та інші урочисті церемонії) функції литавр при дворі призвели до підвищення фінансового та соціального статусу литавристів. Тому не дивно, що інструменти (та виконавці на них) були обрані для музично-театральних втілень в оперних оркестрах, що саме становилися.

Усе це спонукало литавристів та трубачів створити спеціальний ремісницьку гільдію. До появи письмових записів литавристи імпровізували свою партію, базуючись на музиці найнижчої труби. Литаври були ревними охоронцями секретів своєї гри та техніки імпровізації, деталей, які вони передавали своїм наступникам лише в межах професійної спільноти протягом семи років. Однією з них була «Імперська гільдія трубачів та барабанщиків», заснована в Німеччині в 1528 році за часів правління Карла V. У цей час литавристи створили більш ритмічну (ударну) основу, розробивши цілий репертуар формул та фраз, які включали прикрашення основних нотних патернів, що були інтерпольовані під час виконання польової музики. Ця навчальна структура була відома як *Schlagmanieren* і розглядала різні способи інтерпретації восьмих, шістнадцятих і тридцятьдругих тривалостей за допомогою спеціальних перекатів та перехресних ударів. Вони не записувалися, але становили центральну частину барокового литаврського мистецтва. У книзі «Мистецтво трубача та литавриста» (1795) Альтенбург цитує анонімний трактат 1758 року, який містив «список із 14 основних патернів, які учень барабанщика мав удосконалити та завчити напам'ять» [9, с. 8]. Деякі композитори раннього бароко вже включали литаври у свої твори, але пропускали партію литавр у своїх партитурах, іноді з коментарем «у стилі литаври». За словами Боулза, «це не становило проблеми для литавриста, який, навчившись виконувати шлагманієрський ансамбль ще учнем», міг легко створити «її частину на основі музики другої труби» [5, с. 201]. Згідно А. Карсу, «постійне і тісне поєднання труб і литавр у XVI і XVII століттях наполегливо вказує на те, що вони вживалися разом із трубами навіть за відсутності спеціально написаних для них партій у партитурах. Ілюстрації у творах Фірдунга, Преторіуса та Мерсенна зображають литаври в їх сучасному вигляді з гвинтами для налаштування по всьому обідю. Тремоло не зустрічається в партитурах XVII століття, хоча шістнадцяті, що повторюються, в деяких партіях можна знайти» [7, с. 30].

Протягом XVII століття литаври еволюціонували від інструментів, що використовувалися для парадів та церемоній просто неба, до оркестрових інструментів. Джеймс Блейдс пише в Grove Music Online, як це змінило спосіб гри на цих інструментах: «Імпровізація та показна демонстрація з часом поступилися місцем більш формалізованій грі, зрештою, від письмової музики, для бенкетів, грандіозних балів та інших державних подій» [4]. Справжнє впровадження литавр в оркестр відбулося в 1670-х роках, коли Жан-Батист Люллі вперше застосував у своїй опері «Тезей» (1675). Литаври все ще використовувалися помірно для спеціальних подій та масштабних творів, таких як опери, ораторії та святкові церковні служби. Однак до кінця XVII століття вони міцно інтегрувалися в оркестр. Потрапивши до складу оперного оркестру, литаври майже завжди грали разом із трубами, широко використовувалися для створення театралізованих музичних ефектів, наприклад, підкреслюючи драматичну тему або доповнюючи фанфари, для театральних ефектів та посилення tutti оркестру. Враховуючи можливість настроювання на певну висоту звуку (їх також можна переналаштувати протягом твору, затягуючи або послаблюючи пластик барабана за допомогою гвинтів або інших механізмів), литаври зазвичай використовують наборами по дві або три. Тож вони беруть участь у гармонії, зазвичай окреслюючи тоніку та домінуючу висоту заданої тональності, що стало корисним у добу ствердження гомофонно-гармонічного типу мислення. Литаври, які Ж. Люллі (він опікувався і військовими оркестрами) ввів в оркестр Паризької опери в середині XVII століття, вже мали гвинти та звуковисотну нотацію. «Честолюбний, ввічливий, розважливий, гарний організатор, Люллі досяг становища музичного диктатора при дворі Людовіка XIV у Франції і між 1670-1687 роками написав і поставив цілу серію з більш ніж двадцяти опер» [7, с. 66].

Труби і литаври в операх Люллі використовували лише у спеціальних сценах, наприклад, у сценах появи солдат (опери «Тезей», «Ацис і Галатей», «Ісіда» та ін.), де їм доручено виконання певних ритмічних фігур. У цілому це традиційне для французької музики того часу поєднання (ансамбль труб

взагалі рахується одним з найдавніших «шляхетних» ансамблів Середньовіччя та Відродження, а фінансовий статок виконавців і дороговизна інструментів також свідчать про їх високу замовленість та статус, французькі трубачі XVII століття володіли передовою технікою гри, і їх музика була не «стереотипною»), навіть, якщо партія литавр не виписувалася в партитурі (Люллі виступив одним з перших композиторів, який записував майже усю партитуру за вертикаллю, до того часу – музиканти грали за скрипковим рядком). Іноді Люллі вказував, коли струнні грають без духових («*violins seuls*» – «скрипки самі»), або разом з духовими – тоді, найчастіше, з литаврами («*flutes et violins*» – «флейти та скрипки», «*hautbois, flutes et violins*» – «гобої, флейти та скрипки», *tous*» – «все»), але також покладався вибір капелмейстера. Єдиний ансамбль труб та литавр (останні грали той самий ритм, варіювали його або виконували певні ритмічні фігури з *Schlagmanieren*) міг або приєднуватися до струнних, або замішувати їх протягом цілої сцени – героїчного, урочистого, військового характеру. Таке «перевантаження» мелодії у змішаному тембрі, з «соковитим, пронизливим звучанням дисканту при похмурості та густоті тембру середніх голосів (це і були нижні труби – Л.Т.)... високий бас» [1, с. 109] у сучасного слухача (тим більш – інструментувальника) викликали б багато запитань, але тут слід враховувати більш слабкий звук тогочасних інструментів у порівнянні з сьогоденними, а також той факт, що французькі композитори ще ціле століття писали саме для цього типу оркестру – встановленого Люллі.

Оркестр бароко буквально «ілюстрував» текст. Якщо співак співав про птахів – флейти імітували щебетання; якщо про бурю – струнні грали швидкі пасажі, що нагадували вітер чи хвилі; якщо потрібно було виразити героїчні та владні інтонації або смуток і страх – труби і литаври відтворювали міць та неземне начало. *Tumballes* (як називав їх Люллі) були написані в унісонному ритмі разом з трубами та струнними, налаштовані в кварту, використовуючи тонічну і домінантову ноти як бас. Ця практика була поширеною протягом наступних 200 років, оскільки цей інтервал був комфортним, а резонанс, отрима-

ний в обох мембрафонах, був добре збалансованим. Ось, як це записано в партитурі опери «Тезей» Люллі (Пролог «Спуск Марса») – партія литаври варійована щодо труби:



Іншими сценами, де звучать литаври в «Тезеї», є: знаменитий Марш трубачів (I акт, сцена 8) – урочистий вихід з короля Егея та святкування перемоги над повстанцями; Триумфальний марш (I акт, сцена 9) – фінальна частина першої дії, де литаври разом із трубами створюють атмосферу величі та військової слави; сцени дивертисментів та битв: у всій опері литаври з’являються в інструментальних номерах, що супроводжують масові процеси та героїчні моменти, пов’язані з подвигами Тезея.

У Люллі, не дивлячись на поєднання флейт, гобоїв та фаготів у єдину групу, дерев’яні грають одне й те саме зі струнними (разом або окремо, але в одній частині твору). Труби та литаври або приєднуються до струнних або заміщають їх у ході розвитку всієї сцени. У цьому відношенні «манера письма наступних поколінь була передбачена, і Люллі слід поставити в заслугу, що він зробив багато для з’єднання оркестрових фарб, сприяючи своїм прикладом скасування основного принципу старих італійських композиторів, а саме збереження одного тембру без будь-яких змін протягом усієї сцени або однієї частини» [7, с. 76]. Особливістю оркестру Люллі є «яскраво виражені контрасти звучання, що утворювалися в результаті зіставлення різних груп та їх поєднань (крім труб і дерев’яних – Л.Т.)» [9, с. 111].

Важливим (явно не випадковим) у Люллі є вибір тембру (чистого або змішаного) у зв’язку зі сценічною драматургією (хай і зображально-ілюстративно). Так, в опері «Прозерпина» (1680) литаври використовуються для створення потужного драматичного ефекту в сценах, пов’язаних із підземним царством та надприродними силами (IV-V акти: Торжество в Аїді

(IV акт – після викрадення Прозерпину Плутоном дія переноситься у його володіння) – литаври у поєднанні з трубами супроводжують виходи божеств та урочисті марші – наголошується велич Плутона як царя пекла; Сцена з 3 фуріями та 3 суддями у підземному царстві – інструментальний супровід, що включає ударні, створює атмосферу «пекельного гулу», підкреслюючи неблаганність підземних законів; Конфлікт і триумф Плутона (V акт – Плутон відмовляється підкоритися наказом Юпітера та повернути Прозерпину, збентежуючи все пекло) – музично це передається через бурхливі оркестрові епізоди, де литаври відтворюють гнів бога та масштаб підземної стихії; Фінал і примирення наприкінці опери, коли встановлюється компроміс (Прозерпина проводить півроку на землі і півроку під землею) – звучить триумфуючий хор, литаври з трубами завершують твір у традиційному для Люллі стилі «блискучого святкування», символізуючи відновлення порядку між небом, землею та пеклом.

Інтерес до тембрально-сценічного розмаїття проявляється в використанні Люллі сурдин (у струнних, духових, крім флейти та ударних). Демпферування мембрани литавр вовняною тканиною, овечою шкірою або обмотування паличок – радикальний прийом для того часу – робить звук глухим, коротким та похмурим, перетворюючи його на сухий, «дерев'яний» стукіт. Такі глухі литаври (*timbales sourdines*) Люллі використовував досить часто: у IV акті, сценах підземного царства в «Прозерпині», коли Плутон привіз викрадену Прозерпину до Аїду; в сценах жертвоприношень – з Медеею в «Тезеї» тощо. Традиційно литаври асоціювалися з блиском, військом та сонцем (королем). Засурдинені литаври створювали протилежний ефект – глухий, важкий, зловісний гул, який ідеально передавав атмосферу підземелля та царства мертвих, «потойбічного» звуку, імітуючи тремтіння землі або віддалені гуркіт пекельних сил.

Висновки. З моменту своєї появи литаври зазнали кількох структурних змін і функціональних трансформацій, поки не досягли свого сучасного статусу в оркестровій партитурі, ансамблевій і сольній інструментальній творчості. Широко

використовуваний у кавалерії XIV і XV століть, цей інструмент завоював шанувальників і привернув увагу королів і композиторів, поступово розширюючи своє місце в музичному середовищі. Після довгого періоду існування як інструмент з елементарними сигнальними функціями литаври були введені в оперний оркестр у XVII столітті, зберігаючи свій «героїчний» статус. І хоча їх використання було обмеженим (у симбіозі з трубами), литаври в бароковій опері еволюціонували від суто сигнального інструмента військової або світської сфери до драматургічного оперного засобу. В операх Ж.-Б. Люллі та його сучасників використання литавр є канонічним – монументальні сцени триумфів, урочистих ходів, битв та військової доблесті, релігійні обряди. Прагнучи тембрально-драматургічного контрасту, Люллі використовує демпфровані литаври – для передачі жаху, тривоги, неминучості долі, потойбіччя (опера «Прозерпина»), в деяких траурних церемоніях або сценах жертвоприношень (у сценах з Медеєю в «Тезеї»), де потрібно було прибрати зайвий «військовий» блиск інструмента, залишивши лише його ритмічну природу та похмурість. Таким чином, Люллі новаторськи розширив роль литавр, перетворивши їх з суто військових інструментів на засіб передачі інфернальної могутності та драматичного напруження (до Люллі литаври не використовувалися в театральній чи академічній музиці). У статті обґрунтований зв'язок в оперних партитурах Люллі між тембровою специфікою литавр та теорією афектів (зокрема, втіленням «величавості», «гніву» або «таємничості» «потойбіччя»), у відповідності до сценічної драматургії оперного спектаклю, хоча і в зображально-ілюстративному плані.

Єдиний ансамбль труб та литавр міг або приєднуватися до струнних, або заміщувати їх протягом цілої оперної сцени – героїчного, урочистого, військового характеру, відтворюючи міць та неземне начало. Партії литавр тісно пов'язані з басовими, але можуть їх варіювати або виконувати власні ритмічні фігури, а також складати певним чином самостійну гармонічну лінію основу. У бароковому оркестрі зазвичай використовувалася пара литавр, які налаштувалися в кварту (домінанта і тоніка) основної тональності твору. Найпоширенішим було налаштування в

тональностях До мажор (C–G) та Ре мажор (D–A), оскільки це були основні тональності для тогочасних труб без клапанів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бородавкін С. Еволюція оперного оркестру в XVII – першій половині XVIII століть. Одеса: Друк Південь, 2011. 540 с.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд. О. О. Савчук. Харків: Савчук О. О., 2012. 512 с.
3. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Revised edition. London: Faber and Faber, 1992. 513 p.
4. Blades J. Percussions Instruments and Their History. Westport, CT: Bold Strummer Ltd, 2005. 516 p.
5. Bowles E. A. The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries). *Performance Practice Review*. 1997. Vol. 10, no. 2. P. 192–211.
6. Bowles E. A. The Timpani: a History in Pictures and Documents. Pendragon Press, 2002. 427 p.
7. Carse A. The History of Orchestration. New York: Dover Publications, 1964. 348 p.
8. Montagu J. Timpani and Percussion. New Haven : Yale University Press, 2002. 268 p.
9. Ornaghi J. Baroque Timpani: Its history and performance considerations. GMUS 501B. 2021. 24 p.
10. Rosauo N. Histryria Dos Instrumentos Sinfônicos De Percussor: dissertazro. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1989. 188 p.
11. Torrebruno L. Il Timpano: Tecnica Dello Strumento Ad Uso Dei Compositori, Dei Direttori D’orchestra e Degli Esecutori. Milano: Ricordi, 1954. 72 p.

REFERENCES

1. Borodavkin, S. (2011). Evolution of the opera orchestra in the 17th – first half of the 18th centuries. Odessa: Druk Pivden. [in Ukraine].
2. Khotkevych, H. (2012). Musical instruments of the Ukrainian people (O. O. Savchuk, Ed.; 2nd ed.). Kharkiv: Savchuk O.O. [in Ukraine].
3. Blades, J. (1992). Percussion Instruments and Their History. Faber and Faber. [in English].
4. Blades, J. (2005). Percussion instruments and their history. Bold Strummer Ltd. [in English].
5. Bowles, E.A. (1997). The timpani and their performance (fifteenth to twentieth centuries). *Performance Practice Review*, 10(2), 192–211. [in English].
6. Bowles, E. A. (2002). The timpani: A history in pictures and documents. Pendragon Press. [in English].
7. Carse, A. (1964). The History of Orchestration. New York: Dover Publications. [in English].

8. Montagu, J. (2002). *Timpani and percussion*. Yale University Press. [in English].

9. Ornaghi, J. (2021). *Baroque Timpani: Its history and performance considerations*. GMUS 501B. [in English].

10. Rosauero, N. (1989). *Histryria dos instrumentos sinfõnicos de percussro*. Master's dissertation, Universidade Federal de Santa Maria. [in Spanish].

11. Torrebruno, L. (1954). *Il timpano: Tecnica dello strumento ad uso dei compositori, dei direttori d'orchestra e degli esecutori*. Ricordi. [In Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 18.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026