

Цзя Фу,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) fu_jia@ukr.net

«ЛЮБОВ ЗДАЛЕКУ» КАЙЇ СААРІАХО: ДОСВІД РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНИХ ВЕРСІЙ ПІТЕРА СЕЛЛАРСА ТА РОБЕРА ЛЕПАЖА)

Актуальність статті зумовлена підвищеною увагою сучасного музичного театру до доробку фінської композиторки Кайї Сааріахо (1952–2023), зокрема до її першої опери «Любов здалеку». У роботі узагальнюється постановочна історія цього твору, сформована протягом чверті століття від часу його прем'єри. Серед численних сценічних інтерпретацій «Любові здалеку» виокремлюються та аналізуються дві показові версії – Пітера Селларса (1999) та Робера Лепажа (2016), у яких по-різному реалізується художньо-драматургічний потенціал твору. Особлива увага приділяється специфіці режисерського бачення та способам сценічного втілення опери.

Метою роботи є аналіз режисерських концепцій опери «Любов здалеку» Кайї Сааріахо на прикладі постановок Пітера Селларса та Робера Лепажа, а також виявлення характерних рис і напрямів інтерпретації цього твору в сучасному оперному театрі.

Методологічна основа роботи ґрунтується на принципах комплексного музично-драматургічного аналізу в його єдності з історико-культурним, театрознавчим та структурно-функціональним підходами. Разом з тим важливу роль відіграє компаративний аналіз, спрямований на зіставлення сценічних інтерпретацій Пітера Селларса та Робера Лепажа, що дає змогу простежити відмінності у обраних режисерських підходах до прочитання твору. В результаті дослідження з'ясовано, що сценічна історія «Любов здалеку» засвідчує формування двох різних стратегій режисерського прочитання, які не протистоять одна одній, а вибудовують різні формати взаємодії з музично-драматургічним текстом. Пітер Селларс фактично сформував канон інтерпретації опери як зразка інтелектуального, медитативного музичного театру, в якому домінує внутрішня дія, а зовнішня сценічна подієвість редукована до мінімуму. Режисерська жє концепція Робера Лепажа, не руйнуючи смислового ядра твору, тягєє до створення динамічного, візуально насиченого простору, що дозволяє висунути на перший план, як головного зовсім іншого героя опери – Море.

Ключові слова: опера, інтерпретація, режисура, музичний театр, Кайя Сааріахо, постановка, медитативність, подієвість, партитура.

Jia FU,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

Post graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy
(Odessa, Ukraine) fu_jia@ukr.net

«L'AMOUR DE LOIN» BY KAIJA SAARIAHO: THE EXPERIENC OF DIRECTORIAL INTERPRETATIONS OF THE OPERA (BASED ON THE STAGE VERSIONS BY PETER SELLARS AND ROBERT LEPAGE)

The relevance of the article is determined by the growing attention of contemporary musical theatre to the oeuvre of the Finnish composer Kaija Saariaho (1952–2023), in particular to her first opera «L'Amour de loin». The study provides a synthesis of the performance history of this work, which has developed over a quarter of a century since its premiere. Among the numerous stage interpretations of «L'Amour de loin», two representative versions are selected and analyzed – those by Peter Sellars (1999) and Robert Lepage (2016), in which the opera's artistic and dramaturgical potential is realized in markedly different ways. Particular attention is paid to the specific features of directorial vision and modes of scenic realization of the opera.

The purpose of the study is to analyze the directorial concepts of Kaija Saariaho's opera «L'Amour de loin» on the basis of the productions by Peter Sellars and Robert Lepage, as well as to identify the characteristic features and interpretative vectors of this work within contemporary opera theatre.

The methodological framework of the study is based on the principles of integrated music-dramaturgical analysis in combination with historical-cultural, theatre studies, and structural-functional approaches. At the same time, a

comparative method plays a key role, enabling the juxtaposition of the stage interpretations by Peter Sellars and Robert Lepage and revealing differences in their directorial approaches to the reading of the work.

The results of the study demonstrate that the performance history of «L'Amour de loin» reveals the formation of two distinct strategies of directorial interpretation, which do not oppose each other but instead establish different modes of interaction with the musical-dramaturgical text. Peter Sellars effectively established a canonical interpretation of the opera as a model of intellectual, meditative musical theatre, in which inner action predominates while external stage eventfulness is reduced to a minimum. Robert Lepage's directorial concept, without undermining the semantic core of the work, tends toward the creation of a dynamic, visually saturated space, bringing to the forefront an alternative central figure of the opera – the Sea.

Key words: opera, interpretation, directing, musical theatre, Kaija Saariaho, staging, meditateness, eventfulness, score.

Постановка проблеми. Сучасний музичний театр, і, насамперед, опера, постає складним і багатовимірним явищем, що перебуває в стані постійного оновлення та трансформації. У композиторській практиці другої половини ХХ–початку ХХІ століть оперний жанр демонструє широкий спектр художньо-естетичних і жанрово-стильових рішень, що свідчить про його відкритість до нових творчих стратегій. Водночас поява численних експериментальних форматів зумовлює суперечливість оцінок сучасної опери – від її активного оновлення до тверджень про кризу жанру.

Оперна творчість Кайї Сааріахо (1952–2023) вносить суттєві корективи в цю тенденцію. У її операх – «Любов здалеку», «Мати Адріана», «Емілі», «Тільки звук залишається» та «Невинність» – сформовано оригінальні жанрові моделі, що закріпилися в репертуарі оперного театру початку ХХІ століття та засвідчили його життєздатність. Її творчість характеризується послідовним розширенням художніх можливостей оперного жанру – від оновлення тематично-сюжетної сфери до переосмислення драматургічних і формотворчих принципів. Водночас інноваційність композиторського мислення К. Сааріахо поєднується з опорою на традицію та орієнтацією на комунікативну взаємодію зі слухачем, що зумовлює активне сценічне побутування її опер у сучасному театрі.

Отже, аналіз сценічних інтерпретацій опер Кайї Сааріахо як важливого чинника їхнього сучасного функціонування в музичному театрі набуває особливого значення.

Аналіз досліджень. У зарубіжному музикознавстві, попри широке міжнародне визнання Кайї Сааріахо, на сьогодні сформовано порівняно невеликий, але концептуально вагомий корпус досліджень, присвячених її творчості. Серед узагальнюючих праць особливе місце посідає монографія П. Мойсали «Кайя Сааріахо» («Kaija Saariaho», 2009), а також колективне дослідження Т. Хоуела, Д. Гегривза та М. Роуфа «Кайя Сааріахо: бачення, наративи, діалоги» («Kaija Saariaho: Visions,

Narratives, Dialogues», 2011), у яких окреслено основні риси авторського стилю композиторки на момент видання цих праць.

Окремий напрям становлять розвідки, присвячені її оперній творчості, зокрема дослідження Л. Хаутсало «Любов здалеку: семантика недосяжності в опері Кайї Сааріахо» («Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa», 2008), де драматургічні та смислові засади опери «Любов здалеку» інтерпретуються крізь призму поняття недосяжності.

Важливим джерелом для осмислення творчого методу композиторки є її власні тексти, зокрема збірка «Перетин кордонів. Тексти про музику» («Le Passage de Frontières. Écrits sur la musique», 2013), що містить авторські рефлексії щодо принципів композиції та художнього мислення. Уявлення про практичні аспекти її роботи доповнюють матеріали майстер-класів в IRCAM, а також інтерв'ю.

У вітчизняному музикознавстві творчість Кайї Сааріахо лише поступово входить до кола наукових зацікавлень. Наявні дослідження представлені окремими працями, серед яких варто відзначити роботи В. Жаркової, а також розвідки М. Черкашиної-Губаренко та О. Берегової, де порушуються питання оперної поетики композиторки. Важливу роль відіграють також дисертаційні дослідження, виконані під керівництвом Олександри Самойленко, та її лекційні курси (Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової), що сприяють утвердженню творчості Кайї Сааріахо в українському науковому дискурсі та актуалізують подальше вивчення її оперної спадщини.

Метою роботи є аналіз режисерських концепцій опери «Любов здалеку» Кайї Сааріахо на прикладі постановок Пітера Селларса та Робера Лепаже, а також виявлення характерних рис і напрямів інтерпретації цього твору в сучасному оперному театрі.

Виклад основного матеріалу. Звернення Кайї Сааріахо до жанру опери відбулося порівняно пізно – перший досвід у цьому жанрі компози-

торка реалізувала у зрілому віці, однак саме він відкрив новий етап її творчості. За словами самої К. Сааріахо, опера стала для неї формою, що дозволяє найповніше втілити художні ідеї, поєднати різні сфери інтересів і «створити висловлювання, здатне безпосередньо впливати на слухача» (Moisala, 2009: с. 48).

Опера «Любов здалеку» посідає центральне місце серед музично-театральних творів К. Сааріахо. Її репрезентація у 1999 році в межах Зальцбурзького фестивалю ознаменувала успішний дебют композиторки в оперному жанрі. Відтоді вона послідовно запроваджувала власний погляд на оперну традицію, залишаючись у центрі актуальних художніх процесів.

Лібрето «Любов здалеку» спирається на віду Жофре Рюделя – провансальського трубадура XII століття, чия легенда про «далеку любов» стала основою драматургічної концепції опери. Дія твору зосереджена на трьох персонажах: Жофре (баритон), Клеманс (сопрано) та Пілігримі (мецсо-сопрано), який виконує функцію посередника між героями. Драматургія твору розгортається повільно, зосереджуючись не стільки на подієвості, скільки на внутрішніх станах і переживаннях.

Структурно опера вибудована як послідовне зближення героїв, що відбувається передусім на рівні уяви та почуттів. Якщо на початку кожен із них існує у власному замкненому світі, то поступово між ними встановлюється духовний зв'язок, який набуває кульмінації у сцені зустрічі, що виявляється трагічною. Жофре, вирушивши у подорож, переживає кризу віри та гине, ледь досягнувши мети.

Фінал опери переносить центр уваги на образ Клеманс, яка, залишившись наодинці, проходить шлях від відчаю до внутрішнього перетворення. Її звернення до Бога трансформує земне почуття у духовний досвід, що набуває рис містичного єднання. У цьому аспекті образ героїні відсилає до вагнерівської оперної традиції, зокрема фіналу «Трістана та Ізольди».

Музична драматургія «Любові здалеку» вибудовується на системі інтонаційно споріднених елементів, які мотивно, ладо-гармонічно, темброво варіюючись упродовж твору, набувають функції узагальнених характеристик провідних образів. Їх об'єднує спільне джерело – тема «далекої любові», що фактично організує цілісність музичного розвитку опери як наскрізний смисловий осередок. Водночас простежується протиставлення образів Жофре та Клеманс. Умовна «середньовічна» стилізація інтонаційної сфери першого героя контрастує з витонченою, орнаментально насиченою

звуковою мовою, що має легкий орієнтальний відтінок другої.

Звуковий світ опери формується через поєднання традиційного оркестру з електронікою. Проте електронний шар не виділяється окремо, а інтегрується в загальну тканину, створюючи ефект безперервно змінюваного акустичного простору. Саме робота з тембром і звуковими «полями» є визначальною для стилю К. Сааріахо та безпосередньо виростає з її ранніх спектральних експериментів.

У результаті опера постає як п'ятиактна медитативна рефлексія на тему бажання та неможливості, віри та сумніву, божественного та земного. Звернення до цих універсальних екзистенційних категорій зумовлює відкритість «Любові здалеку» до різноманітних сценічних рішень. Зауважимо, що кількість постановок опери є доволі значною як для сучасного твору, що свідчить про його репертуарну затребуваність і формування сталого корпусу інтерпретацій. Їхній аналіз дозволяє окреслити ключові особливості сценічного життя опери.

Передусім, показовою є стабільна присутність твору в міжнародному оперному просторі. Від прем'єри в межах Зальцбурзькому фестивалі (1999, режисер Пітер Селларс) опера регулярно з'являється на сценах провідних європейських театрів і фестивальних майданчиках (Берн, Дармштадт, Амстердам, Лондон, Берген, Брно, Кельн), а також виходить за межі європейського контексту (Квебек, Мехіко). Це свідчить про її репертуарну життєздатність і закріплення в статусі сучасної оперної класики.

Ще однією важливою рисою є варіативність режисерських підходів. Постановки демонструють широкий спектр інтерпретацій – від медитативно-зосередженої моделі Пітера Селларса до високотехнологічного візуального театру Робера Лепажа. Поряд із цим існують більш традиційні (Олів'є Тамбозі, Крістіан фон Гетц) та концептуально-символічні (Іржі Хержман) прочитання. Проте незважаючи на різноманітність режисерських бачень, у більшості постановок зберігається домінування образу простору (моря, підкреслення дистанції між героями, наявність лінії горизонту), що стає головним носієм смислу. Це зумовлює тяжіння режисерів до візуально узагальнених сценографічних рішень.

Визначальною для сценічної історії «Любові здалеку» стала її прем'єрна постановка, здійснена Пітером Селларсом та Кентом Нагано за участю Дон Апшоу (Клеманс), Дуейна Крофта (Жофре) та Дагмар Пецкової (Пілігрим). У подальшому ця сценічна версія неодноразово відтворювалася на провідних оперних сценах (Париж, Санта-Фе, Гель-

сінкі), а фінський варіант було зафільмовано, що забезпечило його широке розповсюдження. Саме ця інтерпретація й сьогодні часто розглядається як така, що найбільш повно відповідає музично-драматургічній концепції твору К. Сааріахо.

У цій постановці П. Селларс відмовляється від звичної для себе провокативності, натомість обираючи стриманий, майже аскетичний стиль подання. Режисер свідомо мінімізує зовнішню подієвість, зосереджуючи увагу на внутрішньому вимірі драми та на взаємодії музики й сценічного простору. Вистава вибудовується як своєрідне «звуківізуальне поле», де саме партитура визначає ритм і логіку сценічного розвитку (McClary, 2019).

Сценографічне рішення відзначається граничною простотою і символічністю: сцену заповнює вода, по обидва боки розташовані вежі-сходи, що уособлюють замкнені світи Жофре та Клеманс, а між ними простягається море як головний образ дистанції та водночас потенційного зв'язку. Персонажі тривалий час залишаються «прив'язаними» до своїх веж, що підкреслює їхню ізольованість і внутрішню напруженість. Лише подорож Жофре порушує це, перетворюючи його морські мандри до Клеманс на шлях духовної трансформації.

Важливу роль в постановці відіграє кольорова драматургія: холодна палітра асоціюється зі світом трубадура, тоді як теплі тони позначають сферу Клеманс. Посередником між цими полюсами виступає Пілігрим – єдиний мобільний персонаж, який зданий долати межі простору. Режисер також активно працює зі світлом як самостійним виражальним засобом: воно окреслює простір, передає емоційні стани героїв, фактично замінюючи традиційні сценографічні деталі. Пластика акторів стримана, проте насичена внутрішньою експресією, що відповідає медитативному характеру музики.

У розв'язанні кульмінаційних епізодів опери, зокрема сцени морської подорожі, П. Селларс використовує принцип психологічного контрасту, в межах якого страх і сумнів Жофре протиставляються зосередженості Пілігрима. Подорож при цьому постає як акт самопізнання та перехід у якісно інший духовний стан. Образ Клеманс у фіналі зазнає трансформації: її земне почуття поступово переосмислюється як духовне, що підкреслюється поступовим згасанням світла й звуку.

Загалом постановка Пітера Селларса репрезентує модель інтелектуального, медитативного театру, в якому провідним носієм смислу стає музична тканина. Саме завдяки концентрації на внутрішній драматургії ця інтерпретація заклала важливі засадничі принципи для подальших сценічних прочитань опери.

Інший тип режисерського осмислення «Любові здалеку» демонструється франко-канадським митцем Робером Лепажем, якого в кулуарах часто називають творцем «театру для людей, які не люблять театр» (Koustas, 2016: с. 8). Його постановка опери Кайї Сааріахо була здійснена в 2016 році на сцені Метрополітен-опера. В свій час через зайнятість Р. Лепаж відмовився від пропозиції прем'єрної постановки першої опери К. Сааріахо, незважаючи на те, що вже почав репетиції. Пізніше він зазначив, що зазнав ревнощів і жалю, побачивши постановку Пітера Селларса. Проте через шістнадцять років режисер отримав шанс ще раз попрацювати з композиторкою (Koustas, 2016: с. 45).

Нью-йорська постановка здійснилася зусиллями колаборації канадської театральної компанії «Ex Machina», яку створив Робер Лепаж з Оперою Квебеку (L'Opéra de Québec). Серед основних учасників постановки слід відзначити диригентку Сусанну М'ялкі, автора сценографії та костюмів Майкла Керрі, відеодизайнера Ліонеля Арну та звукорежисера Марка Грея. Основні партії виконали: Сюзанна Філіпс (Клеманс), Тамара Мамфорд (Пілігрим), Ерік Оуенс (Жофре Рюдель).

Концепцію постановки Р. Лепаж влучно репрезентує діалог Жофре та Пілігрима на початку другого акту опери, коли трубадур питає супутника: «Чи не знає він, чому море синє?» «Тому що в ньому відбивається небо», – відповідає Пілігрим. «А чому небо синє?», – продовжує розпитувати Жофре. «Тому що воно дзеркало для моря». Відштовхуючись від нього та в цілому партитури К. Сааріахо, режисер обирає достатньо незвичний спосіб організації сценічного простору вистави. Він вирішує зробити море зі світла, створюючи таку площину під ногами у виконавців, яка, до того ж, могла триматися і в повітрі.

Робер Лепаж, відомий своїми візуальними експериментами, розміщує на сцені світлову проекцію у вигляді смуг. Від задника до середини оркестрової ями натягнуто паралельні канати зі світлодіодами, об'єднаними в кероване комп'ютером полотно. Вони мерехтять, змінюють колір і кут нахилу, формуючи мінливе тло – від спокійного до бурхливого. Це тло уособлює передусім море як провідний образ вистави, але також світло, пісок чи зелень, реагуючи на оркестрову палітру. Попри зовнішню ілюстративність, прийом є ефективним: завдяки тісному взаємозв'язку сценографії й партитури К. Сааріахо світло стає органічним візуальним продовженням музики.

Відчуття присутності на сцені своєрідного «живого організму» посилюється завдяки світловим смугам, що частково накривають оркестрову

яму. Вони створюють ефект переливання «моря» за межі сцени – у бік глядача. Завдяки цьому аудиторія активніше залучається до художнього простору вистави. Таке занурення відбувається також і за рахунок електронної складової партитури Кайї Сааріахо. Вона використана стримано і зводиться переважно до створення ефекту просторового звучання. Звук транслюється в зал, що дає змогу глядачам сприймати всі нюанси оркестрової тканини. Крім того, застосовуються вокальні та інструментальні семпли – звуки природи й людського голосу, які комбінуються в реальному часі (Moisala, 2009). Електронний шар формує обволікаючий, майже примарний акустичний фон і органічно інтегрується в оркестрове звучання. У поєднанні з візуальними ефектами це дає змогу режисеру Роберу Лепажу тонко керувати відчуттям простору та емоційним станом глядача.

Важливим компонентом вистави є також спеціальний підйомний механізм, що в необхідний момент з'являється з-за лаштунків. Це такі собі сходи, які можуть перетворюватися на міст, оскільки платформа рухається. На них солісти проводять майже увесь сценічний час. В залежності від етапу дії платформа представляє собою замок одного із героїв опери, в якому по черзі вони мешкають, до поки не зустрічаються в фіналі. Ці сходи-міст і з'єднують, і роз'єднують головних героїв, і буквально ширяють над реальним і метафоричним морем.

Море зникає в спектаклі лише один раз, у фінальній сцені Клеманс, коли затемняється підйомна платформа – уявний замок, з якого вона прийшла. По обидва її боки у білому світлі з'являються темні силуети хористів, а по центру – ноші з Жофре, який покритий саваном. Саме тоді вперше за час спектаклю висвічується чорна підлога сцени, по якій йде Пілігрим.

В цілому ж, Р. Лепаж у своїй постановці дивним чином вміщує архаїку і ультрасучасність в одному спектаклі: з одного боку, стилізовані костюми з вишивкою, лютня та ажурні ґрати, а з іншого – високотехнологічні цифрові облаштунки.

Висновки. Сценічний шлях опери Кайї Сааріахо «Любов здалеку» дає підстави стверджувати, що вже на ранньому етапі її побутування було

закладено ґрунтовні засади подальшої режисерської рецепції, які зберігають актуальність упродовж усього періоду існування твору на світовій оперній сцені. Перші постановки, пов'язані з іменем Пітера Селларса фактично сформували канон інтерпретації опери як зразка інтелектуального, медитативного музичного театру, в якому домінує внутрішня дія, а зовнішня сценічна подієвість редукована до мінімуму. Характерною рисою цього підходу є концентрація на психологічних станах персонажів, статичність та аскетичність сценічного простору, а також особлива роль кольорової та світлової драматургії, що виступає самостійним виражальним засобом, здатним моделювати просторово-часові виміри дії. Подальший розвиток сценічних інтерпретацій опери засвідчує збереження закладеної Пітером Селларсом концептуальної моделі, водночас відкриваючи можливості для її трансформації в напрямку посилення візуально-технологічного компонента. Особливо показовою у цьому відношенні є постановка Робера Лепаж, у якій традиційна для твору медитативність поєднується з інтенсивним використанням мультимедійних засобів, відеопроєкцій та складних сценічних механізмів. На відміну від мінімалістичної естетики Пітера Селларса, яка ґрунтується на тонко вибудованій акторській грі, режисерська концепція Робера Лепаж тяжіє до створення динамічного, візуально насиченого простору, що дозволяє висунути на перший план, як головного зовсім іншого героя опери – Море. Водночас важливо підкреслити, що навіть за умов значного розширення технічного арсеналу не відбувається руйнування смислового ядра опери, хоча, візуальні ефекти певною мірою зміщують акценти сприйняття тих самих екзистенційних тем, що були актуалізовані в ранніх постановках. Отже, сценічна історія опери Кайї Сааріахо «Любов здалеку» засвідчує формування двох різних стратегій режисерського прочитання, які не протистоять одна одній, а вибудовують різні формати взаємодії з музично-драматургічним текстом. У результаті зміна режисерської оптики щоразу переакцентує співвідношення внутрішнього й зовнішнього планів, звукового й візуального рядів, виявляючи різні способи його сценічної актуалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грібіненко Ю. Образ жінки у дзеркалі сучасної опери (на матеріалі доробку Кайї Сааріахо). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2025. Вип. 44. Кн. 2. С. 164–174. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-1>
2. Жаркова В. Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Кайї Сааріахо. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 5–17.

3. Іваницька Я. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2008. 17 с.
4. Морозова О. Діалог культур як передумова універсалізації художнього мислення на прикладі творчості Кайї Сааріахо. Опера «Любов здалеку». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, Вип. 37. С. 128–142. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-9>
5. Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
6. Fink R. Opera after 1945. URL: https://www.academia.edu/1338850/Opera_after_1945_in_Oxford_Handbook_of_Opera (дата звернення 27.02.2026)
7. Koustas J. Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016. 224 p.
8. McClary S. The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. MI: University of Michigan Press, 2019. 226 p.
9. Moisala P. Kaija Saariaho. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 159 p.
10. Howell T., Hargreaves J., Rofe M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2011. 225 c.

REFERENCES

1. Hribinienko Yu. (2025) Obraz zhinky u dzerkali suchasnoi opery (na materialy dorobku Kaii Saariaho). [The Image of a Woman in the Mirror of Contemporary Opera (Based on the Works of Kaija Saariaho)] *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi*. Odessa: Helvetyka, 44, 2, 164–174. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-1> [in Ukrainian].
2. Zharkova V. (2020) Metafizychni proektsii «zhyttia zvuku» v muzytsi Kaii Saariaho. [Metaphysical Projections of the «Life of Sound» in the Music of Kaija Saariaho] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odessa. 31, 1, 5–17. [in Ukrainian].
3. Ivanytska Ya. (2008) Opera vystava yak semiotychnyi ob'iekt. [Opera Performance as a Semiotic Object] *Avtoref. dys. kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03*. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho. 17. [in Ukrainian].
4. Morozova O. (2023) Dialoh kultur yak peredumova universalizatsii khudozhnoho myslennia na prykladi tvorchoosti Kaii Saariaho. Opera «Liubov zdaleku». [Dialogue of Cultures as a Prerequisite for the Universalization of Artistic Thinking on the Example of Kaija Saariaho's Work. Opera «L'Amour de loin»] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odessa: Helvetyka. 37, 128–142. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-9> [in Ukrainian].
5. Cherkashyna-Hubarenko M. (2008) Yevropeyskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: shliakhy onovlennia. [European Opera Theatre of the New Millennium: Ways of Renewal] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 1, 118–125. [in Ukrainian].
6. Fink R. (2005) Opera after 1945. URL: [https://www.academia.edu/1338850/Opera_after_1945_in_Oxford_Handbook_of_Opera_\(data_zvernennia:_27.02.2026\)](https://www.academia.edu/1338850/Opera_after_1945_in_Oxford_Handbook_of_Opera_(data_zvernennia:_27.02.2026)).
7. Koustas J. (2016) Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation. Montreal: McGill-Queen's University Press. 224.
8. McClary S. (2019) The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. Michigan: University of Michigan Press. 226.
9. Moisala P. (2009) Kaija Saariaho. Urbana: University of Illinois Press. 159.
10. Howell T., Hargreaves J., Rofe M. (2011) Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues. Burlington: Ashgate Publishing. 225.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

