

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: СЕНСИ ТА СЦЕНІЧНІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

УДК 782.1:7.045:1(091):78.071.1Рамо(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356088

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

© Артем'єва В. Б., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY-NC-SA 4.0

«ЗОРОАСТР» ЯК АЛЕГОРІЯ ДУХОВНОГО ВИБОРУ: ФІЛОСОФСЬКІ СМИСЛИ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО

Розглянуто ліричну трагедію Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» як художню модель духовного вибору в контексті естетики пізнього бароко та ідей французького Просвітництва. Виявлено філософсько-символічні засади опери, специфіку її драматургії та трансформації концепції у двох редакціях (1749 і 1756 років). Розглянуто історико-культурні передумови створення опери, зокрема вплив зороастризму, просвітницької моралі та масонської символіки на формування образної системи й сюжетного конфлікту. Проаналізовано структуру опери, окреслено функції хорових, балетних і ритуально-алегоричних сцен, що формують символічний простір протистояння світла і темряви. Особливу увагу приділено образу Зороастра як нового типу героя — носія духовного знання, моральної відповідальності й активної просвітницької місії. Доведено, що любовна лінія підпорядкована ідеї екзистенційного вибору, а конфлікт із силами зла набуває універсального значення. Порівняльний аналіз редакцій опери засвідчив зміщення акцентів від алегорично-містерійної моделі до опери з поглибленою драматичною лінією, що обумовило скорочення дивертисментних епізодів і посилення причинно-наслідкової логіки розвитку дії. У статті детально розглянуто трансформацію сценічних образів, включаючи появу нових персонажів, уточнення ролей героїв і підкреслення драматичних конфліктів, що забезпечує цілісну та психологічно виразну драматургію. Проаналізовано музичну мову твору, включаючи оркестровку, вокальні партії та темброві контрасти, які символізують світло й темряву. Показано, як програмна увертюра та тематичні мотиви акцентують філософський зміст опери, а хорові та балетні сцени виконують функцію ритуалів ініціації і поклоніння сонцю, духовного очищення і святкування гармонії. Зроблено висновок, що опера не лише демонструє мистецькі й технічні новації епохи, а й пропонує універсальну модель морального вибору, актуальну для сучасного слухача та глядача, відкриваючи можливості інтерпретації твору у філософському контексті.

Ключові слова: ліричні трагедії Жана-Філіппа Рамо, Зороастр, опера, бароко, вокальне мистецтво, боротьба світла і темряви, Просвітництво, масонство.

Вступ. Проблема вибору між добром і злом, світлом і темрявою є екзистенційною для людства. Однак у драматичному сьогодні, позначеному кризами цінностей, невизначеністю та моральними викликами, тема духовного вибору набуває особливої гостроти. Сучасна людина опиняється перед необхідністю рішення, що визначає не лише індивідуальну долю, а й історію народу. У цьому контексті звернення до художніх моделей минулого постає не як акт історичної ретроспекції, а як форма філософського осмислення. Лірична трагедія «Зороастр» (*Zoroastre*) (1749) відомого французького композитора і теоретика XVIII століття Жана-Філіппа Рамо (Jean-Philippe Rameau) є одним із тих творів, у яких проблема духовного вибору отримує глибоке алегоричне втілення. Образ Зороастра — носія світла, істини та морального закону — протиставляється силам темряви не лише в площині драматичної дії, а й у символічному вимірі боротьби світоглядних начал.

Опера Ж.-Ф. Рамо з'являється на перетині пізнього Бароко та Просвітництва, що зумовлює багатшаровість ідейного змісту. З одного боку, барокова традиція тягнє до метафізичного протиставлення світла й темряви, сакрального й демонічного. З іншого — просвітницьке мислення наділяє людину відповідальністю за власний вибір, утверджуючи ідею моральної самостійності та розуму як інструменту пізнання істини. У «Зороастрі» ці дві парадигми не заперечують одна одну, а перебувають у напруженому діалозі, створюючи філософський простір для осмислення свободи волі та духовної відповідальності.

Аналіз публікацій. У працях українських музикознавців творчість Жана-Філіппа Рамо та сучасні сценічні інтерпретації його творів розглядалися неодноразово [Даньшина, 2009; Артем'єва, 2016], водночас опера «Зороастр» ще не отримала самостійного наукового осмислення. Важливе значення для розкриття теми статті має історичний контекст створення опери та специфіка її сюжету, що зумовило звернення до зарубіжних досліджень (праці Катберта Гердлстоуна (*Cuthbert Girdlestone*) [Girdlestone, 1989], Кетрін Кінцлер (*Catherine Kintzler*) [Kintzler, 1983], Паоло Руссо (*Paolo Russo*) [Russo, 1989]), Дженні Роуз (*Jenny Rose*) [Rose, 2022] та інших), де висвітлюються історія написання й сценічної реалізації твору, його сюжетна фабула і музична драматургія, а також розглянуто особливості інтерпретації культу Заратустри у соціокультурному контексті французького Просвітництва.

Мета статті — виявити особливості філософсько-символічної концепції ліричної трагедії Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» у контексті естетики пізнього бароко та ідей Просвітництва.

Наукова новизна полягає в аналітичному підході до «Зороастра» Ж.-Ф. Рамо як філософської моделі духовного вибору та у порівняльному дослідженні його двох редакцій з позицій драматургічної еволюції жанру французької ліричної трагедії.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: історико-стильовий (для аналізу первісного контексту створення опери), жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для аналізу твору), порівняльно-аналітичний (для простеження специфіки двох редакцій твору).

Результати дослідження. Лірична трагедія «Зороастр» Ж.-Ф. Рамо вважається одним із найзагадковіших, найскладніших і водночас недостатньо вивчених творів французького оперного бароко. Унікальний драматургічний тип конфлікту, де центральним стає не любовний чи політичний сюжет, а духовний вибір особистості, обумовлює трактування опери як одного з найбільш філософських музично-драматичних творів свого часу, побудованого на світоглядній моделі Просвітництва.

Невипадковий і час появи «Зороастра» — середина XVIII століття, період інтенсивних ідейних та естетичних пошуків Західної Європи. У цей час у французькому суспільстві відбувається одночасно декілька процесів, таких як раціоналізація мислення, переоцінка традиційних релігійних ієрархій і зростання інтересу до східних культур.

Зороастризм, як одна з найдавніших монотеїстичних релігій, що виникла на території давнього Ірану приблизно у II тисячолітті до н. е., пропонувала багатий матеріал для філософських і етичних узагальнень, що приваблювало мислителів епохи Просвітництва. Основою вчення про пророка Заратустру (у західній традиції — Заратустра, Зороастер, Зороастро) є дуалізм добра і зла, світла і темряви, істини й брехні. Всесвіт постає як поле боротьби між двома початками, однак людина має свободу вибору і несе моральну відповідальність за те, кому вона служить. Саме особистий духовний вибір є центральним мотивом зороастризму.

У французькій культурі доби Просвітництва постать Зороастра стає символом мудрості й духовного провиду, просвітлення та моральної чистоти. Як зазначає Дженні Роуз, у середині XVIII століття «персонаж на ім'я “Зороастр” або його варіант став модним сюжетом багатьох фантастичних оповідань. Проте також ставали доступними деякі справжні матеріали про релігію, яка тепер носить його ім'я. Більшість європейських інтелектуалів XVIII століття були знайомі з грецькими та латинськими описами перського правління та релігії, але нещодавні описи мандрівників про існуючі зороастрійські громади в Індії та Ірані запропонували нові погляди на цю стародавню культуру» [Rose, 2022, p. 423]. Актуальність зороастризму в добу Розуму підтверджується й численними інтерпретаціями образу пророка в музичному мистецтві. Серед найбільш відомих назвемо опери Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» (1749, 1756), Георга Фрідріха Генделя «Орландо» (Orlando) (1733), Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна флейта» (Die Zauberflöte) (1791). Серед інструментальних творів пізнішого часу — симфонічна поема Ріхарда Штрауса «Так казав Заратустра» (Also sprach Zarathustra) (1896) і Третя симфонія (1902) Густава Малера, пов'язана з ідеями Фрідріха Вільгельма Ніцше, автора поеми «Так казав Заратустра» (1883–1885).

Автором лібрето опери Жана-Філіппа Рамо став Луї де Каюзак (Louis de Cahusac) (1706–1759) — драматург, лібретист і теоретик танцю, відомий як ключовий автор Енциклопедії¹ з питань музики, танцю та фестивалів. Приблизно з 1742 він живе у Парижі, де, окрім іншого, перебуває на посаді секретаря графа Луї де Бурбон-Конде, графа де Клермона (Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont-en-Argonne, 1709–1771), в історії масонства відомого як п'ятий великий майстр першої Великої ложі Франції (Grande Loge de France). Найбільш помітними досягненнями Луї де Каюзака стали його лібрето для оперно-балетних творів у Королівській музичній академії (Académie Royale de musique), створені упродовж майже двадцятирічної співпраці з Ж.-Ф. Рамо (зокрема, «Свята Полігімнії» (Les Fêtes de Polymnie, 1745), «Свята Геменія і Амура» (Les Fêtes de l'Hy-men et de l'Amour, 1747), «Заїс» (Zaïs, 1748), «Наїс» (Naïs, 1749), «Зороастр» (Zoroastre, 1749), «Анакреонт» (Anacréon, 1754), «Народження Озіріса» (La naissance d'Osiris, 1754) і «Бореади» (Boréades, 1764). Водночас у своїх теоретичних роботах Луї де Каюзак наголошував на поєднанні танцю з драматичною дією для посилення реалізму оповіді, формуючи платформу діяльності

¹ «Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers) — французька енциклопедична праця епохи Просвітництва, написана між 1751 та 1772 роками під керівництвом Дені Дідро (Denis Diderot) та Жана ле Рон д'Аламбера (Jean le Rond d'Alembert).

таких реформаторів сцени як Жан-Жорж Новер (Jean-Georges Noverre) та Крістоф Віллібальд Глюк (Christoph Willibald Gluck). Луї де Каюзак також є автором понад 120 статей для перших восьми томів Енциклопедії, а також автором тритомного трактату «Стародавній та сучасний танець або Історичний трактат про танець» (*La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 1754), у якому пропагує виразну, сюжетно-орієнтовану хореографію, а не просто видовище. Ідеї лібретиста яскраво проявилась і в драматургічній концепції «Зороастра», оскільки дивертисменти тут тісно вплетені в сюжет і не сприймаються як суто розважальні сцени (за словами Катберта Гердлстоуна, «у цьому відношенні він був попередником Кальцабіджі і Глюка» [Girdlestone, 1989, p. 275]).

Свою історію про Зороастра Ж.-Ф. Рамо і Л. де Каюзак вирішили базувати на популярному уявленні про перську релігію, а не на класичній міфології, як це було прийнято в оперному мистецтві того часу. Дія опери відбувається в Бактрії, регіоні, що межує з сучасним Афганістаном, Таджикистаном та Узбекистаном, а точніше в місті Бактра (Балх), центрі зороастризму, який був в кілька разів більшим за офіційну релігію Перської імперії до появи ісламу. Зороастризм — це монотеїстичне віросповідання, яке, серед іншого, стверджує, що люди наділені вічною душею та вільною волею. Лібрето «Зороастра» пронизане цими віруваннями у поєднанні з масонськими принципами, які на той час набирали обертів у французькій столиці¹. Отже, Л. де Каюзак зосередився на темі мудрого та добродісного лідера, оскільки історичний Зороастр та боротьба між добром і злом, які символізували світло і темряву, були актуальними в масонських колах темами.

Опера була вперше поставлена 5 грудня 1749 року на сцені Паризької опери, а партію Зороастра виконав один із найвідоміших контртенорів того часу – П'єр Желіотт (Pierre Jélyotte)². Як пише К. Гердстоун, оперу було поставлено з великою пишнотою, «декорації, техніка, освітлення, костюми — все було вишукано, пишно та блискуче, що перевершувало найвеличнішу красу, яку бачили в Опері з моменту її заснування. У п'ятому акті було показано чудовий храм, «чий каннелюрований колони були із золота, прикрашені безліччю карбункулів та рубінів, що сяяли, як найяскравіший вогонь». Величезний купол утворював святилище, «яке було відокремлене від решти золотою балюстрадою»; а на величному вівтарі сяяв священний вогонь. По обидва боки були чудові галереї з вінками з лаврів, миртів та квітів. Тут відбулося коронування та весілля Зороастра» [Girdlestone, 1989, p. 278]. Незважаючи на пишні декорації, опера не мала успіху й досить швидко була знята з постановки. Про це свідчить той факт, що балет Жана-Жозефа Мондонвіля (Jean-Joseph de Mondonville) «Карнавал Парнасу» (*Le Carnaval du Parnasse*), який у Паризькій опері йшов з вересня, переможно конкурував із «Зороастром». Найбільше докорів прийшлося на долю лібрето та сюжетної лінії, які вони були розкритиковані як слабкі. Зауваження стосувались і лексики, оскільки текст був викладений стилізованою французькою мовою зі старомодними висловлюваннями. З іншої сторони, незвична лексика могла бути обумовлена й магічно-релігійною тематикою твору.

¹ Питання про належність лібретиста Луї де Каюзака до масонських кіл залишається відкритим, однак конфлікт опери безпосередньо корелює із зороастрійською дуалістичною моделлю світу, де боротьба ведеться між благодійними духовними силами та силами зла, алегоричне протиставлення яких визначає сюжетну логіку твору.

² Вокальне амплуа Зороастра — високий тенор (*haute contrée*), на відміну від бас-баритона (*basse taille*) Абрамана, Помсти та Арімана, дає можливість виокремити його серед інших.

Однією з новаторських рис опери Ж.-Ф. Рамо «Зороастр» стала відмова від традиційного для французької ліричної трагедії прологу. Натомість функцію вступу перебрала на себе програмна увертюра, яка закладає ідейно-драматургічний вектор опери. Таке трактування вступної частини опери знаменувало відхід від придворно-алегоричної моделі, пов'язаної з прославленням монарха, і демонструвало орієнтацію композитора на більш цілісну, внутрішньо мотивовану драматургію твору.

У 1756 році оперу було відновлено з суттєвими змінами лібрето¹ і музики у II, III та V актах, водночас I і IV акт були збережені. Якщо у версії 1749 року Зороастр є прямим антагоністом негативного персонажа Абрамана – головного жерця ідолів, то у версії 1756 року було введено нового персонажа Оромазеса – царя добрих Духів, а також з'явився ще один жіночий персонаж (принцеса Сефі з оточення Амеліти). Враховуючи смаки публіки та театральні традиції, лібретист та композитор посилили любовну лінію, створивши ряд дуетних сцен Зороастра і Амеліти, Зороастра і Ерініс тощо. Як пише Дж. Роуз, «ця нова постановка, зосереджена на вселенській перемозі добра над злом і світла над темрявою, мала великий успіх у публіки. Ці антитези, поряд із супутнім мотивом давньої мудрості, що долає невігластво, були центральними темами дійсничої моралі епохи Просвітництва та масонства» [Rose, 2022, p. 429]. Водночас К. Гердлстоун наводить й деякі саркастичні зауваження критиків до умовностей нової редакції лібрето: «у «Зороастрі» день і ніч чергуються; але оскільки поет не вмів рахувати до п'яти, він так заплутався у своїх рахунках, що був змушений робити так, щоб день і ніч були два чи три рази в кожній дії, щоб наприкінці п'єси був день» [Girdlestone, 1989, p. 278]. У загальному можна відзначити більш філософське, статичне, навіть дещо містерійне спрямування першої редакції з вражаючими хоровими й ритуальними сценами, натомість у варіанті 1756 року автори істотно змінили розташування й функції окремих сцен, скоротили або замінили частину декоративних номерів, що зміцнило причинно-наслідкову логіку розвитку дії.

¹ Видання лібрето другої редакції 1756 року див. URL: https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CAHUSAC_ZOROASTRE.pdf

Події першого акту розгортаються в садах Бактрії після нищівної бурі. Після смерті царя залишилися дві спадкоємиці — благородна Амеліта та підступна Ерініс. Обидві кохають Зороастра, проте його почуття належать Амеліті. Абраман, намагаючись здобути владу, вступає в союз з Ерініс, яка, ображена відмовою Зороастра, готова підтримати його заради помсти. Чаклун домагається вигнання героя, а демони темряви беруть Амеліту в полон. У другому акті Зороастр знаходить притулок у володіннях Оромазеса — володаря світла. Той доручає йому визволити Амеліту й знищити сили зла, попередньо здійснивши обряд ініціації, що має зміцнити духовну силу героя. Тим часом у підземеллях бактрійської фортеці Абраман і Ерініс намагаються примусити Амеліту зректися престолу. З'являється Зороастр, який звільняє Амеліту та руйнує фортецю. Третій акт відкривається новою змовою Абрамана й Ерініс. На світанку, перед днем весілля, Зороастр, Амеліта та народ Бактрії здійснюють обряд поклоніння сонцю. Під час шлюбної церемонії Абраман, приховавши Ерініс в хмарі, з'являється на вогняній колісниці та викрадає Амеліту. Герой готується до вирішальної духовної битви. У четвертому акті розгортається боротьба між надприродними силами світла й темряви. Абраман очікує її результату в храмі Арімана. Дізнавшись про невдачі, він приносить жертву темному божеству й закликає демонів Ненависті, Помсти та Відчаю. У фіналі Ерініс, розкавшись, відкриває Зороастру задуми чаклуна. Абраман знову з'являється у небі на вогняній колісниці, демонструє закуту в кайдани Амеліту й погрожує її вбити, якщо герой не скориться. У відповідь Зороастр звертається до сил світла, які нищать Абрамана та його прибічників блискавками. Опера завершується перемогою Добра: Зороастр і Амеліта сходять на трон Бактрії, утверджуючи гармонію й справедливість.

Зороастр у другій редакції опери постає не лише як алегорична постать носія світла, а як герой, що проходить внутрішнє випробування та активно впливає на перебіг подій. Водночас було поглиблено й образи представників ворожого табору, зокрема, образ Ерініс втілений у складних емоціях кохання, ревності, помсти і розкаювання. Унаслідок змін в опері абстрактність і символізм ідей першої редакції були підкріплені театральньо-драматургічною цілісністю та сценічною ефектністю другої версії, що свідчить про рух від алегорично-філософської моделі до більшої драматичності й психологічної виразності твору. І хоча дослідниця творчості Ж.-Ф. Рамо К. Кінцлер вважає нову версію ліричної трагедії певним компромісом із поступками, які дещо нівелювали новаторські риси першої редакції¹, увиразнена любовна інтрига та інші зміни сприяли успіху «Зороастра» у публіки.

Оперу було відроджено втретє і востаннє у 1770 році для урочистого відкриття нового Паризького оперного театру, оскільки старий згорів у 1763 році. Вона була добре сприйнята і виконана біля двадцяти разів («директор Опери, Бертон, зробив деякі скорочення та додав власну музику» [Girdlestone, 1989, p. 278]).

Відкривається опера увертюрою² французького типу з ознаками програмності, де урочиста перша та фугована друга частини символізують боротьбу світла й темряви. К. Гердлстоун зауважує, «увертюра, хоча й музично незалежна, викликає настрої, що гармоніює з тим, що панує в творі в цілому, або прагне підкреслити його головні аспекти – коли вона, одним словом, є програмою того, що буде далі, а її зміст наводиться у передмові до видання лібрето: перша частина – це потужне та зворушливе зображення варварської могутності Абрамана та стогонів народу, який він гнобить. Далі настає лагідний спокій: відроджується надія. Друга частина – яскравий та радісний образ могутності Зороастра та щастя народу, якого він визволив від гноблення» [Girdlestone, 1989, p. 300]. Матеріал увертюри повторюватиметься у фіналі першого акту, створюючи тематичну арку.

У I акті версії 1749 року велика увага приділялася ритуально-алегоричним картинам після бурі, з розгорнутими хоровими й балетними фрагментами. У 1756 році вступні сцени було скорочено, натомість введено основний конфлікт між Амелітою, Ерініс та Абраманом, а драматургічний центр зміщено з декоративної панорами на інтригу навколо влади й кохання. Центром акту є третя сцена, де Амеліта, оточена придворними, сумує за Зороастром, що втілено у ліричній арії «Повернися..». За арією слідує дивертисмент, який складається з вокально-танцювальних номерів: два гавоти (*première et deuxième gavottes en rondeau*), ніжний гавот (*gavotte tendre*) і *air* молодих

¹ К. Кінцлер зазначає, що Луї де Каюзак максимально спрощує психологію персонажів, вони перестають бути індивідуалізованими характерами й перетворюються на уособлення надособистісних сил. У «Зороастрі» конфлікт розгортається не між «живими людьми», а між символічними посталями Добра і Зла – Зороастром та Абраманом. «Крім того, і це значне відкриття, Каюзак повністю усуває знамениті перипетії, основний елемент драматичного театру. <... > Його трагічні лібрето засновуються на простій грі повторення, на повторенні ідентичних протистоянь. Чи то в "Зороастрі", чи в "Бореадах" аналіз драматично потужного моменту (який йде після експозиції та передує розв'язці) завжди виявляє ту саму структуру. Герой протистоїть силам зла, він перемагає один раз, другий раз і так далі, все починається спочатку. Ситуація не змінюється на протилежну, вона повторюється. Скільки разів? Скільки завгодно. Тоді стає зрозуміло, що інтерес до опери залежить не лише від результату критичної ситуації, але й, і перш за все, від пишноти видовища» [Kintzler, 1983, p. 87].

² Ноти видання 1749 року. URL: [https://imslp.org/wiki/Zoroastre,_RCT_62_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](https://imslp.org/wiki/Zoroastre,_RCT_62_(Rameau,_Jean-Philippe))

бактрійців і бактріянок. Ефектна сцена землетрусу передуює появі Ерініс та її подальшому дуету з Амелітою, а завершенням акту є викрадення Амеліти злими духами (у цій сцені композитор використовує низький регістр, щільний склад оркестрових груп, чіткі ритми і уривчасті мелодії, що створюють образ «сутінкових» магічних істот).

У II акті у версії 1749 року сцена ініціації Зороастра в храмі Оромазеса мала розлогий, майже ораторіальний характер із численними хоровими епізодами та балетами геніїв світла. І хоча у редакції 1756 року ця сцена була драматургічно ущільнена (скорочено дивертисменти, зменшено тривалість хорових вставок, а сам обряд ініціації набув більшої сюжетної функціональності як підготовка героя до конкретної дії, а не лише символічний акт), все ж вона залишається одним з найбільш яскравих, видовищних та ефектних епізодів опери. Символіка посвяти і просвітлення втілена за допомогою світлих тональностей (переважає Ре мажор), використання «м'якого» тембру флейт та прозорих «легких» скрипок, поступового наростання динаміки та оркестрового звучання у ритуалі посвяти Зороастра. Арія (або аріозо) Зороастра після ініціації насичене плавними, благородними інтонаціями, ясними гармоніями (без хроматики), що символізує «внутрішнє прозріння» героя.

У III акті 1749 року весільна сцена та обряд поклоніння сонцю розгорталися як масштабний святковий дивертисмент із великою кількістю танців. І хоча у 1756 році частину танцювальних номерів вилучено або замінено, а натомість посилено драматичну лінію викрадення Амеліти, все ж важливим ідейним центром опери є «Гімн сонцю» Зороастра, розташований у середині третього акту. Образ Сонця як джерела світла, істини й просвітлення посідає ключове місце в концепції твору. Його символіка значною мірою перегукується з традиціями давньоєгипетського культу сонця, масонською символікою¹, а також репрезентацією французької монархії в образі «короля-сонця».

У IV акті в першій редакції значне місце займали алегоричні сцени в підземному царстві Арімана з викликом демонів, які мали розгорнуту балетну структуру. У 1756 році ці епізоди було скорочено й драматургічно переформатовано, акцент зроблено не на видовищності демонічного світу, а на напруженому очікуванні результату

¹ Г. Седлер звертає увагу на «викриття» масонських практик того періоду у праці абата Ларюдана (l'abbé Larudan) «Розгромлені франкомасони» (Les francs-maçons écrasés) (1747), опублікованій у період початку роботи Рамо і Каюзака над «Зороастром». «Хоча праця була широко засуджена істориками масонства, її виклад елементів масонського ритуалу підтверджується масонськими катехизисами XVIII століття. Тому той факт, що певні аспекти «Розгромлених франкомасонів» мають близьку схожість з характеристиками книги Зороастра, має особливе значення. Сюжет Каюзака, який починається з насильницької смерті царя Бактрії та продовжується піднесенням Зороастра – від його статусу посвяченого до ролі «призначеного царя» — видається вільною адаптацією ритуалу прийому Майстра, описаного Ларюданом. Крім того, «Розгромлені франкомасони» свідчать про раннє застосування талісманів у масонських ритуалах. Термін, використаний в одному з катехизисів, опублікованих Ларюданом, також підкреслює символізм талісманів, запропонованих Зороастру, щоб допомогти йому подолати перешкоди під час його ініціаційної подорожі. Слід виділити інші паралелі між Зороастром та «Розгромленими франкомасонами»: використання Фурій для символізації невігластва (антитези Просвітництва) або поняття рівності, настільки дороге масонській ложі – і на якому наплюгає Ларюдан — що, зокрема, надихає пантоміму фігуративного балету, в якому Зороастр запрошує боязких пастухів та скотарів увійти до Храму Світла» [Rameau, entre art et science, 2016, p. 469]. І хоча означена праця є прикладом викривальних текстів, спрямованих на розкриття, осуд і дискредитацію масонських ритуалів, символів та ідеології, її текст став одним із джерел, через які масонські уявлення проникали в ширший культурний обіг – навіть у ворожому або спотвореному вигляді.

боротьби. Два дивертисменти фіналу IV акту є одними з найяскравіших в опері. Образи духів пекла, на чолі яких знаходяться Ненависть, Відчай і Помста, зображені за допомогою гармонічних ускладнень і великої кількості тритонів, використання низького регістру, гострих ритмів, великої кількості тират і пунктирів, ефектів відлуння тощо. Загалом із семантикою світла в опері пов'язані прозорі тембри флейт і гобоїв, рівний, «світлий» тон струнних, гармонічна стабільність, танцювальна пластичність, хорові сцени, що звучать як гімни порядку, а з семантикою темряви — гострі гармонічні зіткнення, темні тони дерев'яних духових інструментів і тромбонів, рвучка ритміка, гротескні або демонічні образи, втілені у шалених танцях.

У акт 1749 року вирізнявся тривалими хоровими й танцювальними святкуваннями після перемоги світла. У другій редакції фінал став компактнішим, оскільки було зменшено обсяг дивертисментів. Кульмінація (знищення Абрамана блискавкою) стала більш театралью виразною, а епілог — коротшим і драматично сфокусованим. Загалом завершення опери символізує тріумф порядку та гармонії, про що свідчить звучання урочистої «симфонії», світла та ніжна арія Амеліти, величне проголошення Зороастром перемоги добра і великий фінальний хор. Завершується опера урочистим дивертисментом, у номерах якого превалюють мажорний нахил тональностей, прозора оркестровка, чіткі ритми традиційних для *tragédie lyrique* танців (гавоти, менуети, контрданси) та піднесений характер, що символізує перемогу «нового порядку».

Висновки. Опера Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» має виразно філософський та алегоричний характер, а головний герой — Зороастр — постає як символ духовного обранця й провідника божественної істини. Зороастр уособлює просвітителя, мудреця, «носія світла», це не історичний пророк, а символ гармонії, морального вибору, духовної чистоти. Таким чином опера вводить у французький театр новий тип героя — філософського героя, що було революційним кроком для жанру ліричної трагедії. Любовний конфлікт в опері збагачується філософським конфліктом морального вибору, у центрі якого знаходять не особисті почуття, а боротьба світла і темряви як метафора духовного розвитку. Значну роль у драматургії опери відіграють ритуальні сцени, хорові епізоди та балетні дивертисменти, що надають твору величності. Особливо важливою є роль хору і танцю, адже функція дивертисментних сцен долає межі декоративності і вони перетворюються на символічні дії — ритуали посвячення, акти духовного очищення, етапи ініціації і випробовування, сцени поклоніння сонцю тощо. Лірична трагедія Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» постає не лише як яскравий зразок французької оперної культури XVIII століття, а як художня модель універсального морального конфлікту, актуального для сучасного слухача. Алегоричний вимір «Зороастра» відкриває можливість інтерпретації твору в контексті філософських запитів, у яких вибір між світлом і темрявою знову стає визначальним актом людського буття, та пропонує модель духовної відповідальності, що може бути осмислена в контексті сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Оперні твори Жана-Філіппа Рамо в сучасних постановках. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 53–59.
2. Даньшина В. Б. Опера «Кастор і Поллукс» Ж. Ф. Рамо у сучасній сценічній версії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 3 (4). С. 52–58.

3. Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York: Dover Publications inc., 1989. 631 pp.
4. Kintzler C. Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Le Sycomore, 1983. 278 p.
5. Lalonger E. Flowers and Combats: Observations on Ballets Figurés in the Operas of Jean-Philippe Rameau. In Perception and Reception of Early Dance, edited by Barbara Segal and Sharon Butler, Cambridge: Early Dance Circle, 2020. p. 85–101. URL: <https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/8-Edith-Lalonger-26-10-2020.pdf> (дата звернення: 22.01.2026).
6. Maurer-Dass Sonja Z. Rameau, Revelation, and Europe's Ancient Oriental «Others»: Enlightenment Occultism and Orientalism in Rameau's Theoretical Writings and Operas :A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music. The University of Western Ontario. 2025. 210 p. URL: <https://uwo.scholaris.ca/items/3ec0cda2-dd59-488f-b7ff-e22646a8e62f> (дата звернення: 05.01 2026).
7. Rameau, entre art et science. Études réunies par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Publications, École nationale des chartes. 2016. 554 p.
8. Rose J. «Es Lebe Sarastro!»: Zoroaster on Stage in 18th Century Europe. The Reward of the Righteous: Festschrift in Honour of Almut Hintze, Claremont Graduate University. 2022. URL: https://www.academia.edu/116839010/_Es_Lebe_Sarastro_Zoroaster_on_Stage_in_18th_Century_Europe (дата звернення: 05.01 2026).
9. Russo, P. Les incertitudes de la tragédie lyrique: Zoroastre de Louis de Cahusac. Revue de Musicologie, 1989. 75(1), 47. <https://doi.org/10.2307/928968> (дата звернення: 09.01 2026).
10. Spitzer M. Review of Rameau's «Zoroastre». *Early Music*. 31(4). 2003. P. 631–633. URL: <http://www.jstor.org/stable/313769> (дата звернення: 15.01 2026).
11. The operas of Rameau : genesis, staging, reception / edited by Graham Sadler, Shirley Thompson and Jonathan Williams. London ; New York : Routledge : imprint of the Taylor & Francis Group, 2022. 310 p.
12. Tillit P. «Zoroastre (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières». *Droit et cultures*, 52. 2006. P. 85–119. URL: <https://journals.openedition.org/droitcultures/631> (дата звернення: 05.01 2026).

REFERENCES

1. Artemieva, V. (2016). Operni tvory Zhana-Filipa Ramo v suchasnykh postanovkakh [Operas by Jean-Philippe Rameau in contemporary productions]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2. Kyiv, pp. 53–59 [in Ukrainian].
2. Danshyna, V. (2009). Opera «Kastor i Polluks» Zh. F. Ramo u suchasni stsenichnii versii [The opera Castor and Pollux» by J.-F. Rameau in a modern stage version]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 3 (4). Kyiv, pp. 52–58 [in Ukrainian].
3. Girdlestone, C. (1989). Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York: Dover Publications inc., 631 p. [in English].
4. Kintzler, C. (1983). Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Le Sycomore, 278 p. [in French].
5. Lalonger, E. (2020). Flowers and Combats: Observations on Ballets Figurés in the Operas of Jean-Philippe Rameau. In Perception and Reception of Early Dance, edited by Barbara Segal and Sharon Butler, Cambridge: Early Dance Circle, pp. 85–101. Available at:

<https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/8-Edith-Lalonger-26-10-2020.pdf> (accessed: 22.01.2026) [in English].

6. Maurer-Dass, Sonja Z. (2025). Rameau, Revelation, and Europe's Ancient Oriental "Others:" Enlightenment Occultism and Orientalism in Rameau's Theoretical Writings and Operas. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music. The University of Western Ontario, 210 pp. Available at: <https://uwo.scholaris.ca/items/3ec0cda2-dd59-488f-b7ff-e22646a8e62f> (accessed: 05.01 2026) [in English].

7. Rameau, entre art et science (2016). Études réunies par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Paris. École nationale des chartes, 554 p. [in French].

8. Rose, J. (2022). "Es Lebe Sarastro!": Zoroaster on Stage in 18th Century Europe. The Reward of the Righteous: Festschrift in Honour of Almut Hintze. Claremont Graduate University. Available at: https://www.academia.edu/116839010/Es_Lebe_Sarastro_Zoroaster_on_Stage_in_18th_Century_Europe (accessed: 05.01 2026) [in English].

9. Russo, P. (1989). Les incertitudes de la tragédie lyrique: Zoroastre de Louis de Cahusac. *Revue de Musicologie*, 75(1), 47. Available at: <https://doi.org/10.2307/928968> (accessed: 09.01 2026) [in French].

10. Spitzer, M. (2003). Review of Rameau's «Zoroastre». In: *Early Music*. 31(4). p. 631–633 [in English]. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3137694> (accessed: 15.01.2026) [in English].

11. The operas of Rameau : genesis, staging, reception (2022). Edited by Graham Sadler, Shirley Thompson and Jonathan Williams. London ; New York : Routledge : imprint of the Taylor & Francis Group, 310 p. [in English].

12. Tillit, P. (2006). «Zoroastre (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières». In: *Droit et cultures*, 52, p. 85–119. Available at: <https://journals.openedition.org/droitcultures/631> (accessed: 15.01.2026) [in French].

VIRA ARTEMIEVA

Artemieva, Vira — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356088

«ZOROASTRE» AS AN ALLEGORY OF SPIRITUAL CHOICE: PHILOSOPHICAL MEANINGS OF THE JEANNE-PHILIPPE RAMEAU'S TRAGÉDIE LYRIQUE

The relevance of the study. The tragédie lyrique *Zoroastre* by Jean-Philippe Rameau is examined as an artistic model of spiritual choice between Light and Darkness. The two versions of *Zoroastre* (1749 and 1756), created in collaboration with Louis de Cahusac, present a unique case of large-scale dramaturgical transformation. Special attention is paid to *Zoroastre* as a new type of hero – a bearer of spiritual knowledge, moral responsibility, and an active enlightening mission.

The main objective of the study is to identify the features of the philosophical and symbolic concept of Jean-Philippe Rameau's tragédie lyrique *Zoroastre* within the context of late Baroque aesthetics and Enlightenment ideas.

The methodology. The research applies comparative-textual and historical-stylistic methods to examine both versions of the libretto. Structural-dramaturgical analysis is used to trace modifications in the sequence of scenes, character interactions, and the development of conflict. Elements of contextual analysis help interpret the philosophical and symbolic dimensions of the work within the broader framework of Enlightenment aesthetics.

Results and conclusions. The opera occupies a special place in Rameau's oeuvre due to its philosophical symbolism, Masonic overtones, and the absence of a traditional allegorical prologue in the first version. The comparison of the two librettos makes it possible to trace the evolution of aesthetic priorities and dramaturgical logic in mid-eighteenth-century French opera. The study demonstrates that the 1756 revision represents not merely a correction but a profound rethinking of the dramatic concept. The first version (1749) opens without a prologue and introduces, in the overture, the metaphysical conflict between Light and Darkness, emphasizing philosophical abstraction and symbolic opposition. In the revised version, the dramaturgy becomes more concentrated and theatrically dynamic: certain scenes are reduced or reorganized, narrative motivations are clarified, and the emotional trajectory of the protagonists gains greater coherence. The redistribution of roles strengthens dramatic tension and intensifies the confrontation between *Zoroastre* and *Abramane*, while the lyrical dimension of the opera becomes more expressive and theatrically effective.

Keywords: Jean-Philippe Rameau's tragédie lyrique, Zoroaster, opera, barocco, vocal art, the conflict between Light and Darkness, the Enlightenment, Freemasonry.

Стаття отримана 30.01.2026

Стаття прийнята 07.02.2026

Стаття опублікована 12.02.2026