

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1 + 792.8 + 72.03(437.1)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339027

Цитування:

Афоніна О. С. Архітектурні коди Брна в оркестровому творі Леоша Яначека «Симфоніета» і балеті Іржі Кіліана. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 349–355.

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com

Afonina O. (2025). Architectural Codes of Brno in Leos Janáček's Orchestral Work "Sinfonietta" and Jiří Kylián's Ballet. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 349–355 [in Ukrainian].

АРХІТЕКТУРНІ КОДИ БРНА В ОРКЕСТРОВОМУ ТВОРІ ЛЕОША ЯНАЧЕКА «СИМФОНІЕТА» І БАЛЕТІ ІРЖІ КІЛІАНА

Мета статті полягає у вивченні балету І. Кіліана «Симфоніета» на основі однойменного оркестрового твору Л. Яначека. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи музикознавчого, хореографічного та культурного аналізу. Частково використано стилістичний аналіз музичного тексту твору Л. Яначека «Симфоніета», де виявлені ознаки національної ідентичності та архітектурної образності. Здійснено хореографічний аналіз балету І. Кіліана, спрямований на виявлення паралелей між пластичною мовою танцю і формотворчими принципами музики. Іконологічний підхід (за Е. Панофським) здійснено для трактування символічного змісту художніх форм у зв'язку з культурно-історичним контекстом. Метод культурологічної інтерпретації дозволив розглядати твори як частину ширшого культурного простору чеського модернізму. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі балету І. Кіліана «Симфоніета» та однойменного оркестрового твору Л. Яначека. **Висновки.** Балет «Симфоніета» І. Кіліана у прочитанні через іконологічну призму виступає як 1) сценічна адаптація музики Л. Яначека, 2) символічна реконструкція культурного простору Брна початку ХХ століття. Музичні частини, що самі по собі є архітектурними кодами міста (Замок, Королівський монастир, Вулиця, Ратуша) знаходять у хореографії Кіліана метафоричне втілення, де кожен елемент руху, структура простору та взаємодія тіл розкривають архетипи міського середовища та національної історії. Святкова фанфара і висхідні стрибки у першій частині є образом простору свободи, нового повітря визволеної держави. Замок, як уособлення стабільності та традиції, набуває в жіночих партіях другої частини нового, динамічного прочитання, історія передає живий рух, поєднуючи минуле і сучасне. Королівський монастир є місцем духовного зосередження і його дух втілений у гармонічному, майже ритуальному танці пар, які ніби виростають із самої музики і давнини. Народна вулиця (четверта частина) наповнена енергією колективної радості, а хореографія і по формі, і по духу передає атмосферу національного свята. Заклучна частина, пов'язана з образом ратуші, символізує не адміністративну владу, а цілісність громадського буття, що знаходить своє вираження у колі танцівників, образі гармонії і співжиття. Твір І. Кіліана не просто ілюструє музику Л. Яначека, він відкриває культурно-духовну суть міста Брна як символ чеської модерності, трансформуючи архітектурні форми у пластичні образи й підкреслюючи нерозривний зв'язок між простором, історією, національною свідомістю та мистецтвом.

Ключові слова: оркестровий твір, Леош Яначек «Симфоніета», балет, Іржі Кіліан, засоби музичної виразності, інтерпретація, архітектурні коди Брна, модернізм, фольклоризм, класична і сучасна хореографія.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Architectural Codes of Brno in Leos Janáček's Orchestral Work "Sinfonietta" and Jiří Kylián's Ballet

The purpose of this article is to study Jiří Kylián's ballet Sinfonietta, based on the orchestral work of the same name by Leoš Janáček. **The methodology** of the research is grounded in an interdisciplinary approach, combining methods of musicological, choreographic, and cultural analysis. The study partially applies stylistic analysis of Janáček's Sinfonietta, identifying signs of national identity and architectural imagery. A choreographic analysis of Kylián's ballet reveals parallels between the plastic language of dance and the formative principles of music. The iconological method (after E. Panofsky) is used to interpret the symbolic meanings of artistic forms within their cultural

and historical context. A cultural interpretation method allows the works to be considered as part of the broader cultural space of Czech modernism. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of Kylián's ballet *Sinfonietta* alongside Janáček's orchestral composition of the same name. **Conclusions.** Kylián's *Sinfonietta*, interpreted through an iconological lens, functions both as 1) a stage adaptation of Janáček's music and 2) a symbolic reconstruction of Brno's cultural space at the beginning of the 20th century. The musical movements themselves serve as architectural codes of the city (Castle, Royal Monastery, Street, Town Hall), and in Kylián's choreography, they find a metaphorical embodiment. Each movement element, spatial structure, and bodily interaction expresses the archetypes of the urban environment and national history. The festive fanfare and upward leaps in the first movement represent a space of freedom, the new air of a liberated state. The Castle, symbolising stability and tradition, acquires a new dynamic reading in the female roles of the second movement – history is conveyed as a living motion that fuses past and present. The Royal Monastery, a place of spiritual focus, is reflected in the harmonic, almost ritualistic duet dances that seem to grow from the music and the depths of time. The Street (fourth movement) bursts with the energy of communal celebration; its choreography, both in form and spirit, captures the essence of a national festivity. The final movement, associated with the Town Hall, symbolises not administrative authority, but the integrity of civic life – expressed through the dancers' circle, as an image of harmony and coexistence.

Keywords: orchestral work, Leoš Janáček *Sinfonietta*, ballet, Jiří Kylián *Sinfonietta*, musical expressiveness, interpretation, architectural codes of Brno, modernism, folklorism.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатньою увагою в українському музикознавстві до творчості зарубіжних композиторів першої третини ХХ століття, зокрема представників чеської музичної школи. Оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніета» залишається яскравим прикладом синтезу національного колориту та модерністських пошуків у музиці цього періоду. Ще менш вивченим є однойменний балет І. Кіліана, поставлений з музикою Л. Яначека. І балет, і оркестровий твір вирізняються глибоким осмисленням культурного контексту Чехії. Особливої актуальності набуває вивчення балету І. Кіліана крізь призму міждисциплінарного підходу, а саме виявлення паралелей між музично-хореографічною драматургією балету та музикою Яначека, яка включає назви архітектурних пам'яток міста Брна. Такий аспект практично не досліджений у музикознавстві, що й обумовлює наукову новизну та практичну цінність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі науковці досліджували оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніета». Музичний теоретик і виконавець Джон К. Новак (John K. Novak) опікується питаннями музики першої чверті ХХ століття. Серед його інтересів опинилася творчість чеського композитора Л. Яначека і чеська пісенність. У своїй монографії «Симфонічні роботи Леоша Яначека» («The Symphonic Works of Leoš Janáček», 2016) Дж. К. Новак аналізує шість оркестрових творів Яначека, включаючи «Симфоніету». Дослідник зосереджується на походженні стилю композитора, мелодико-гармонічного розмаїття Яначека і програмних асоціацій, закладених у назвах частин. При аналізі творів критик спирається на методологію наративних кодів Ролана Барта [3].

Інший дослідник творчості Яначека – Харріс Ефтіміу – у статті «Про інструментовку басової і мелодичної ліній в “Симфоніеті” і “Младі” Леоша Яначека» («About the instrumentation of bass and melody line in Leoš Janáček's *Sinfonietta* and *Mládí*», 2013), розкриває специфіку і роль низьких струнних та мідних духових при виконанні мелодичної лінії [1]. Автор доводить, що оркестрові («Тарас Бульба» (1915-1918), «Балада Бланічна» (1919), «Симфоніета») і камерні твори Л. Яначека належать до найважливіших композицій першої половини ХХ століття завдяки органічній виразності.

У книзі Зденека Скоумала «Музика Леоша Яначека: мотиви, ритм, структура» («The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure», 2020) запропоновано теоретичне дослідження композицій композитора. Автор доводить залежність метроритму і формуванню композиційної цілісності [6]. З. Скоумал хронологічно вивчив композиції композитора і продемонстрував важливість поєднань у композитора традиційних тональних побудов, фольклору і новітніх технік, зі складними і постійно трансформованими мотивами і ритмами. Дуже цінним виявився супровідний веб-сайт [6] з представленими аудіоверсіями музичних творів Яначека.

Іншою сферою дослідження стали наукові роботи і публікації про балет «Симфоніета» видатного світового хореографа чеського походження Іржі Кіліана. У монографії, яка присвячена Іржі Кіліану, розглядається його різноманітна творчість з аналізом окремих творів, серед яких є «Симфоніета» [2, с. 40 – 41]. У виданні Народного театру в Празі «Іржі Кіліан» представлені життя і творчість хореографа крізь призму філософських концепцій і спогадів [5, с. 53, 56]. У бакалаврській роботі Зузани Добешової

проаналізовані вибрані хореографічні твори видатних чеських хореографів на музику Леоша Яначека. Дуже детально проведено паралелі між виставами [7].

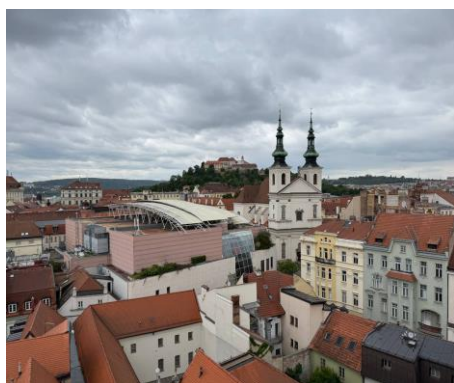
Усі дослідження надають певні уявлення про хореографічну інтерпретацію оркестрового твору Яначека «Симфоніста», проте залишається невивченим питання зіставлення музики – хореографії – візуалізації.

Мета статті полягає у вивченні балету Іржі Кіліана «Симфоніста» на основі однойменного оркестрового твору Леоша Яначека і розкритті архітектурних кодів міста Брна.

Виклад основного матеріалу. Оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніста» (1926) натхнений любов'ю композитора до історії міста Брна, де композитор провів більшу частину свого життя. Музичний цикл став присвятою улюбленому місту. Але поштовхом до появи «Симфоністи» було замовлення композитору від чеського спортивного клубу «Сокіл» написати святкову фанфарну музику. У подальшому цей твір став присвятою чехословацькій армії [4].

Ратуша). Можна визначити і символіку кожної частини твору. Allegretto (Fanfára) є урочистою фанфарою, що асоціюється з перемогою та величчю. Andante (Hrad) відображає історичну пам'ять міста. Moderato (Králové klášter) пов'язують із духовністю і традиціями міста. Allegretto (Ulice) наповнене динамікою міського життя. Andante con moto (Radnice) втілює образи адміністративного центру, осередку рішень і громадянського життя.

І композитори, і хореографи не оминали архітектурних споруд у своїй творчості. Тут Яначек не був першим. Так само і хореографи часто зверталися до архітектурних пам'яток. Використання архітектурних споруд у музично-хореографічній творчості превалює у формі символів, візуалізації або драматургічних елементах. Зокрема, у балеті французького хореографа Ролана Петі «Собор Паризької Богоматері» (1965, Моріс Жарр) у сценічному оформленні були присутні зображення архітектури середньовічного Парижа. Тобто візуальні та драматургічні компоненти доповнювали зміст і образи В. Гюго.



*Фото 1. Місто Брна
з особистого архіву автора статті*

Усі частини твору Яначека мають назви, пов'язані із містом: Allegretto (Fanfára); Andante (Hrad, Замок); Moderato (Králové klášter, Королівський Монастир); Allegretto (Ulice, Вулиця); Andante con moto (Radnice,



*Фото 2. Місто Брна
з особистого архіву автора статті*

У Л. Мінкуса в балеті «Баядерка» (1877) візуальні сцени храму відсилали уяву глядачів до архітектури Індії. У хореографічній адаптації опери Вагнера «Лоенгрін», у сценографії зображення середньовічних замків відправляли уяву до історії та легенд і мали символічно-візуальні ефекти. Архітектурні мотиви XVIII століття, пов'язані з Францією та Новим Орлеаном, присутні у постановка Кеннета Макміллана «Манон» (1974, Жюль Массне). У різних постановках «Трістан та Ізольда» використовувалися середньовічні замки та морські пейзажі. Але все ж такі архітектурні пам'ятки в балетах превалюють у сценографії, символічно підсилюють атмосферу й емоційне наповнення вистави, приміром, у сценографії опери А. Дворжака «Русалка». Сценічне оформлення балету з музикою українського композитора Юрія Шевченка «За двома зайцями» відправляють уяву глядачів до історії міста Києва з його відомими вулицями і пам'ятками.

Спробуємо розібратися у тому, як у хореографії І. Кіліана інтерпретується музика в русі, передається ритміка та енергія музики Л. Яначека через пластику тіла, на скільки символізм і образність є елементами хореографії. Тобто, цікаво в якому контексті використовує зміст «Симфоніети» І. Кіліан у своєму однойменному балеті (1980).

Балет «Симфоніета» відкривається святковими фанфарами. На сцені п'ять танцюристів через впевнені стрибки передають відчуття свободи і розкнутості. Вони поступово захоплюють сценічний простір у варіаціях арабесок, стрибках, зависань у просторі, піруетах і «перекатах» через коліна. Вони займають не лише весь сценічний простір, а й всі вертикальні площини простору: від рухів внизу, близько до сцени, до високих стрибків. Стрибки з початку повторюються по дузі через усю сцену, але поступово чоловіки збираються разом. Тоді їхні стрибки чергуються з приземленнями, ковзаннями. Після того, як вони зібралися разом у передній правій частині сцени, вони радісно тікають зі сцени з розкинутими руками [7, с. 57–59]. Символічно, що танець чоловіків під урочисті, насичені звуки труб і литавр, з остинатними ритмами ударних, визначають основну дію. Потужні, широкі рухи танцівників відповідають активному музичному руху, візуалізуючи музичні образи.

У другій частині балету І. Кіліан вводить жіночі партії, змінюючи хореографію і показуючи новий рівень пластичної взаємодії. Жінки стрімко з'являються на сцені, мов

вихор, і опиняються в руках чоловіків. Дві пари у шаленому темпі віддаються радості буття, їхні рухи пронизані енергією та легкістю. Домінантою цього епізоду є танцювальна мелодія, що відсилає до моравського фольклору, з частими змінами метру, що додає танцю динамічності непередбачуваності. Наче відлуння першої частини, у тканину музики вплітаються витримані фанфари труб, нагадуючи про урочистий початок [4].

Наступний епізод розгортається на основі швидкого остинато, і спочатку на сцені залишається лише одна пара. Її танець є напруженим діалогом, що поступово перетікає у більш ліричну взаємодію. Згодом приєднується друга пара, і сцена набуває ширшого емоційного розмаху. Фінал відзначається поетичною завершеністю: рухи уповільнюються, і танцівники замирають у витонченій скульптурній композиції, як символ гармонії, краси та миттєвості життя, застиглої у русі. Дві пари танцівників красиво завершують попередній танець і не зникають зі сцени, а залишаються. Раптово на сцену під звуки танцю вриваються ще дві пари танцівників і як швидко з'являються, так швидко зникають [4].

У розвитку другої частини розгортається танцювальна гра квартету, сповнена динамічного флірту та невимушених обмінів партнерами. Музика набуває веселого, танцювального характеру, а рухи танцівників стають стрімкими та енергійними. Музичний розвиток нагадує народне свято. Хореограф майстерно поєднує неокласичну пластику з народними елементами, вплітаючи в хореографію різні ритми і візерунки, власне, ілюструючи музику.

Згодом одна пара поступається місцем іншій: на сцені розгортається технічно вишуканий дует, де тіла танцівників плавно зливаються в суцільний потік. У постійному контакті, вони безперервно змінюють конфігурації, виконуючи витончені «підйоми», «перекиди» і ковзання. Вони ніби занурюються у саму музичну тканину, дозволяючи її ритмічним пульсаціям вести їх крізь простір. Коли друга пара приєднується до танцю, вони продовжують цей рух, повторюючи його, але з новими варіаціями та акцентами.

Хореограф використовує виразну пластику жестів: танцівники закривають очі, підкреслюючи чуттєвість і внутрішню ритміку танцю, що ніби відчувається на рівні інтуїції. Дві пари знову зустрічаються, об'єднуючись у

спільному танці. Як і на початку, вони разом заповнюють сцену, але тепер рухи набувають нової глибини. В один із моментів І. Кіліан застосовує особливий ефект – тіла танцівників стискаються у щільні форми, а потім розгортаються у витончені, майже скульптурні пози, що віддзеркалюють зміну музичних фраз.

Із наближенням фіналу темп поступово сповільнюється, світло приглушується. Четверо танцівників зустрічаються в центрі сцени, вибудовуючи з власних тіл вражаючі просторові конструкції, що трансформуються та розкриваються разом із музикою. Їхні рухи стають плавними, м'якшими – ніби розчиняючись у звучанні. Вони повільно опускаються на підлогу зі сплетенням фігур, що нагадують видіння у сні. На мить світло гасне, і, коли воно знову спалахує, на сцені з'являються ще дві пари. Танок продовжується, втілюючи знайомі мотиви, ніби відлуння або спогад, що знову оживає.

Третя частина музики Л. Яначека, «Moderato», знаходить оригінальне втілення у балеті І. Кіліана. Лірична тема струнних передає атмосферу, в якій дві пари танцівників виходять на сцену, ніби народжуючись із самої музики. Жінки м'яко запрошують партнерів до руху, і поступово танець розгортається, віддзеркалюючи зростаючу динаміку музичного розвитку. На тлі мінливого пейзажу, проєктованого за мотивами роботи Вальтера Ноббе, проступає лише вузька світлова смужка – як нічний промінь, що пробивається крізь темряву. Спершу пари танцюють у повній синхронії, ніби єдиний організм, але згодом по черзі виходять на передній план, поступово додаючи до композиції третю пару. Разом вони вибудовують у просторі майже архітектурні форми – ритмічні, гармонійні, ніби продовжуючи лінії мелодії в русі. Врешті-решт чоловіки делікатно відводять партнерок, змінюючи сценічний малюнок і підкреслюючи плавні переходи музики.

Хореограф зосереджується на музичному оптимізмі Л. Яначека, відтворюючи його у вільній, ненаративній неокласичній хореографії. Кожен рух базується на внутрішній логіці музичної партитури, підкоряючись її ритмічним і гармонічним змінам. Костюми, як і сценічний фон, переграють з живописом Ноббе. Збільшене зображення його олійного пейзажу передає просторову ілюзію, що поєднує абстракцію з реальністю. Цей краєвид не має конкретної географічної прив'язки. Він одночасно може

належати чеській рівнині, азіатським пагорбам чи африканським просторам, залишаючи місце для індивідуального сприйняття.

Танцівники одягнені у легкі трико й прямі штани для чоловіків, а жінки – у сукні з приталеним верхом і струмливими спідницями до середини ікри. Усі костюми виконані у світлих, пастельних тонах, що підсилюють відчуття легкості й ефірності. Світло, м'яке і блакитне, змінює свою інтенсивність відповідно до емоційного напруження музики, додаючи балету ще більшої виразності.

Музичний характер четвертої частини (Allegretto) пройнятий енергією народного свята. Його скерцозний ритм насичений мотивами моравських танців і звучанням труб, що нагадують традиційні святкові мелодії. Танцювальний рух розгортається у безперервному пульсуючому ритмі, що надає музиці живої динаміки. У цій частині Л. Яначек прославляє визволену Чехословаччину радісними трубними фанфарами, які наче перегукуються зі старовинними народними закличками до святкування.

Танець розпочинається з появи на сцені двох чоловіків у запальному ритмі. До них приєднуються дві дівчини. Їхній ансамбль красивий і витончений. Кожен рух танцівників віддзеркалює голоси інструментів. Кожен крок, пірует і стрибок ніби переграється з мелодією, втілюючи радісну енергію народного гуляння. Танцювальні рухи сповнені витончених візерунків, перекочувань і дзеркальних відображень, ніби єдиний музично-танцювальний потік.

Заклучна п'ята частина (Andante con moto) починається більш плавною хореографією, що розкриває ліричний характер музики. Спокійна тема у флейт відкриває композицію, ніби малюючи на горизонті образ двох чоловіків і чотирьох дівчат, які стоять в єдиному колі. Троє дівчат поступово залишають сцену, і народжується ліричне тріо, що розвивається на фоні швидких фігур у струнних. Танцювальні рухи набувають м'якої, плинної форми, нагадуючи хвилеподібні ковзання, що безперервно передають енергію від одного танцюриста до іншого. Після тематичної розробки першої теми на сцену повертаються фанфари з першої частини, збагачені кружляючими фігураціями у струнних і духових [4].

Фінал розпочинається у мінорній тональності (es moll), сповільненою, величною версією початкової мелодії. На сцені з'являється п'ятеро чоловіків, які дзеркально

повторюють танцювальні варіації з першої частини, ніби відлуння далекого святкування. У кульмінації танцювальні рухи стають більш експресивними: додаються стрибки, складні піруети, підйоми, що вражають стрімкістю народного свята [4].

Балет «Симфоніста» І. Кіліана є поєднанням піднесеної елегантності й народного духу. Хореографічні елементи органічно переплітаються з музичною партитурою Л. Яначека, надаючи цілісності картині народного свята, де голоси інструментів і рухи танцюристів зливаються в єдиному, захопливому танцювальному пориві. Загальний стиль балету І. Кіліана неокласичний з елементами контемпорарі. Хореограф відчув темп і динаміку кожної частини Симфоністи, хоча зв'язок з історичними пам'ятками Брна у постановці досить символічний. Тільки використання простору, сценографії та світлових ефектів асоціюються із простором площі міста.

Але при цьому ми згадуємо український фольклор, український характер з прагненням до волі і свободи, і танець, який є одним із найяскравіших кодів української народної хореографії є «гопак». Динаміка танцю, його віртуозність і характерний ритм надають сценічним творам енергії та підкреслюють національну ідентичність. Приміром, у балеті Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом» гопак передає атмосферу народного свята та веселощів. Він стає частиною загальної композиції балету, показуючи яскраву культуру українського народу. У балеті Костянтина Данькевича «Лілея» (1976) гопак є елементом народної традиції, що контрастує з ліричними та драматичними сценами, відображаючи життєрадісність українців.

Повертаючись до балету І. Кіліана «Симфоніста», хочеться зазначити, що хореографія досить загально відповідає духу музики Л. Яначека. Звичайно, що в балеті не зчитуються образи Брна та його історичні місця. І постановку балету ми не можемо вважати своєрідним «танцювальним путівником» містом.

Балет І. Кіліана розширює сприйняття твору Л. Яначека «Симфоніста» і виводить його сприйняття на рівень узагальнення зв'язків з культурною традицією. Оскільки музика Л. Яначека насичена фольклорними мотивами, вона несе в собі багатий пласт національної культури, ритміки, мелодики та образності, що яскраво відображено у хореографії І. Кіліана. Хореограф вдало використав музику «Симфоністи» і провів

паралель між минулим і сучасним. Він переніс це у хореографію, поєднавши класику і контемпорері, наситив танець живою емоційністю і ритмічною виразністю. І. Кіліан актуалізував традиції розвитку інструментальної музики у танцювальних формах, поєднав традиційні елементи танцю з сучасними техніками, що характерно для його унікального стилю. Такі поєднання містять універсальність виконання і зрозумілість для глядача, оскільки фольклорні теми та мелодії інтуїтивно зрозумілі широкій аудиторії. Це допомагло хореографу встановити емоційний контакт із глядачем, навіть якщо сам танець є авангардним або абстрактним. З історії виникнення твору Л. Яначека, пам'ятаємо про його присвяту армії. У І. Кіліана в балеті ця музика зазвучала більш символічно у соціальному плані, але драматургічно вибудувала структуру і символіку танцювальних підтекстів.

Висновки. Балет «Симфоніста» І. Кіліана у прочитанні через іконологічну призму виступає як 1) сценічна адаптація музики Л. Яначека, 2) символічна реконструкція культурного простору Брна початку ХХ століття. Музичні частини, що самі по собі є архітектурними кодами міста (Замок, Королівський монастир, Вулиця, Ратуша) знаходять у хореографії Кіліана метафоричне втілення, де кожен елемент руху, структура простору та взаємодія тіл розкривають архетипи міського середовища та національної історії.

Святова фанфара і висхідні стрибки у першій частині є образом простору свободи, нового повітря визволеної держави. Замок, як уособлення стабільності та традиції, набуває в жіночих партіях другої частини нового, динамічного прочитання, історія передає живий рух, поєднуючи минуле і сучасне. Королівський монастир є місцем духовного зосередження і його дух втілений у гармонічному, майже ритуальному танці пар, які ніби виростають із самої музики і давнини. Народна вулиця (четверта частина) наповнена енергією колективної радості, а хореографія і по формі, і по духу передає атмосферу національного свята. Заклучна частина, пов'язана з образом ратуші, символізує не адміністративну владу, а цілісність громадського буття, що знаходить своє вираження у колі танцівників, образі гармонії і співжиття. Таким чином, твір І. Кіліана не просто ілюструє музику Л. Яначека, він відкриває культурно-духовну суть міста Брна як символ чеської модерності, трансформуючи

архітектурні форми у пластичні образи й підкреслюючи нерозривний зв'язок між простором, історією, національною свідомістю та мистецтвом. Це і є іконологічний рівень, розуміння балету як візуально-рухомої архітектури національного духу.

Література

1. Efthimiou, Charris. About the instrumentation of bass and melody line in Leoš Janáček's Sinfonietta and Mládí. *Musicologica Brunensia*. 2013, vol. 48, iss. 1, pp. 31–43.
2. Isabelle Lanzová, Dorota Gremlicová, Elvíra Němečková, Roman Vašek. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Divadelní ústav, 2011. 301 s.
3. John K. Novak (2016) *The Symphonic Works of Leoš Janáček. From Folk Concepts to Original Style*, 2016. Monographs. 305 p.
4. Leoš Janáček. Sinfonietta. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p77tfnqXOzY&t=723s>.
5. Marie-Noël Rio: *Bon qu'à ça*, Les Éditions du Sonneur, Paris, 2016 (v českém překladu Michala Láznovského vydáno Národním divadlem v roce 2019 pod názvem Budižkněčemu). 62 s.
6. Zdeněk Skoumal *The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure*. University of Rochester Press, 2020. 302 p. URL: <https://zdenekskoumal.mwixsite.com/janacek> (дата звернення: 20.04.2025).
7. Zuzana Dobešová. *Vybrané choreografie významných českých choreografů na hudbu Leoše Janáčka*. UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA. Bakalářské prezenční studium. 2010 – 2013. 74 s.

References

1. Efthimiou, Ch. (2013). About the Instrumentation of Bass and Melody Line in Leoš Janáček's Sinfonietta and Mládí. *Musicologica Brunensia*, vol. 48, iss. 1, 31–43 [in English].
2. Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E., & Vašek, R. (2011). *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. *Divadelní ústav* [in Czech].
3. Novak, John K. (2016). *The Symphonic Works of Leoš Janáček. From Folk Concepts to Original Style* [in English].
4. Leoš Janáček. Sinfonietta. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=p77tfnqXOzY&t=723s>.
5. Marie-Noël Rio: *Bon qu'à ça*, Les Éditions du Sonneur, Paris, 2016 (v českém překladu Michala Láznovského vydáno Národním divadlem v roce 2019 pod názvem Budižkněčemu) [in Czech].
6. Skoumal, Z. (2020). *The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure*. University of Rochester Press. Website: <https://zdenekskoumal.wixsite.com/janacek> [in English].
7. Dobešová, Z. (2010–2013). *Vybrané choreografie významných českých choreografů na hudbu Leoše Janáčka*. UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA. Bakalářské prezenční studium [in Czech].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025