

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.65-80>  
УДК 791.3:78.071.1

**Юлія Миколаївна ПАЛЬЦЕВИЧ,**  
кандидат мистецтвознавства,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: [y.paltsevich@kmaesm.edu.ua](mailto:y.paltsevich@kmaesm.edu.ua),  
ORCID: 0000-0003-1377-2440

## **ВИКОРИСТАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ В ІГРОВОМУ КІНО (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «НАДНОВИЙ ЗАПОВІТ» ЖАКО ВАН ДОРМЕЛЯ)**

**Анотація.** У статті досліджується використання цитат із музичної класики у кіномузиці. Дана проблематика порушувалася у роботах О. Бут, С. Леонтьєва, З. Лісси, L. Alvim, D. Greig. Пропоноване дослідження розглядає використання музики бароко в ігровому кіно на прикладі фільму «Надновий заповіт» бельгійського режисера Ж. ван Дормеля. Мета статті – з'ясувати роль обраних режисером музичних фрагментів у семантичному наповненні фільму, характеристиці дійових осіб. Методологія спирається на аналіз аудіовізуального ряду стрічки, понятійна база – на терміни і поняття, сформульовані в роботах українських та зарубіжних вчених. У «Надновому заповіті» цитати виявляють поєднання дієстетичної та недієстетичної музики, скеровуються структурою оповіді, виступають складовою портретів нових апостолів. У більшості випадків програмна назва музичного фрагменту чи ключові слова тексту (якщо це вокальний твір) резонують із емоціями героя/героїні, з обставинами, в яких він/вона перебуває, або ж чинником, що має змінити поточний стан речей. Музичні цитати з

творів Г. Аллегрі, Г.Ф. Генделя, Г. Перселла, Ж.Ф. Рамо, А. Скарлатті виразно відокремлені у «Надновому заповіті» від авторського оригінального саундтреку А. П'єрле за рахунок стильового контрасту, демонструють різні функції: ілюстративну, характеристики дійової особи, авторського коментаря, символічну. Використання «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя створює додаткові інтертекстуальні зв'язки з «Фарінееллі: кастрат» Ж. Корбіо та «Антихристом» Л. фон Трієра через присутній у них спільний мотив травми, втрати та їх оплакування, переживання. Ще один спосіб відокремлення цитати – повідомлення слухачеві/глядачеві її назви. Таке маркування свідчить про бажання режисера відкрити цитату, цим самим підштовхнути реципієнта до активного смислотворчого сприйняття, або ж, у випадку відсутності такого маркування, залишити цитований матеріал у фоновому режимі.

**Ключові слова:** музика в кінематографі, музична цитата, бароко, фільм «Надновий заповіт», дієгетична та недієгетична музика.

**Вступ.** Використання творів музичної класики у художніх кінострічках є давньою і поширеною практикою. Йдеться не лише про історичні фільми чи байопіки, де музика є частиною зумовленого соціокультурними реаліями звукового простору епохи або ж життя окремих історичних постатей (в тому числі й композиторів), а й про стрічки інших жанрів, у яких цитати з музичної класики виконують найрізноманітніші функції. Особливо часто режисери почали залучати подібний матеріал у період після Другої Світової війни, що було пов'язано, зокрема, з активізацією історичної свідомості після років потрясінь та суспільних катаклізмів: зростав інтерес до музики минулого, відкривалися імена і твори композиторів XVII-

XVIII ст., що включалася до репертуару тодішніх виконавців і виходили у записах на грамплатівках.

Кінопродукція останнього десятиліття демонструє помітно більшу у порівнянні з попереднім періодом різноманітність музичного цитатного матеріалу (жанри, постаті композиторів, зокрема, барокової музики). Так, Л. Алвім пов'язує це з розвитком різноманітних онлайн-платформ та музичних бібліотек, а також впливом інтернет-алгоритмів на пошук і відбір музичного матеріалу [6]. Втім, видається, що алгоритми можуть слугувати не більше ніж інструментом, що скеровує пошук. Натомість саме режисерська ідея щодо використання тієї чи іншої музичної цитати визначає її функцію та унікальність тлумачення в художній структурі цілого. Крім того, окремого розгляду потребує проблема музичної цитати загалом і в кінотворі зокрема – її ознаки, комунікативні та смислотворчі властивості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження кіномузики, має тривалу історію, і дотепер залишаючись в полі уваги українських і зарубіжних музикознавців та кінознавців. Дослідницький інтерес підтримується прагненням осмислити і систематизувати досвід минулого, вивчити внесок у галузь представників окремих національних культур, систематизувати способи використання музики у кінофільмах. Його стимулює і поява стрічок, що демонструють оригінальні акценти в уже апробованих підходах і прийомах.

Серед робіт українських авторів слід відзначити дисертаційні дослідження О. Бут «Звук як компонент образної структури фільму» [1], А. Кузьменко «Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» [2], С. Леонтєва «Композиторські технології у музичній практиці в американському ігровому кіно» [3]. У розділах, що вибудовують теоретичні засади

згаданих робіт, дослідники апелюють до праць С. Ейзенштейна, М. Еванса, З. Лісси, М. Шіона та ін., торкаючись таких важливих для аналізу кіномузики понять і питань, як аудіовізуальний контрапункт (паралельний і зворотній), функціонування музики в системі кінообразу, форми взаємодії внутрішньокадрової та закадрової (або за термінологією американського кінематографа – дієгетичної та недієгетичної) музики. Якщо йдеться про дієгетичну, то «у більшості випадків джерело музики показане на екрані (герой, який виконує музичний твір на інструменті чи співає пісню; звучання музики відтворює певний предмет та ін.) [2, с. 35]. Недієгетична музика сприймається виключно глядачем, оскільки звучить за кадром і може «виконувати ілюстративну функцію та супроводжувати рух кадрів; вона може виступати як суб'єктивний коментар автора та мати свою власну драматургію» [2, с. 36]. Сергій Леонт'єв пише також про випадки взаємопереходів одного виду в інший і навіть їх одночасне використання [3, сс. 83-84].

У згаданих дослідженнях питання використання музичної класики (без виокремлення музики певних історико-стильових епох) піднімається побіжно, оскільки не є предметом дослідження. Наводячи приклади застосування класичної музики в режисурі ігрового кінематографа, С. Леонт'єв робить висновок, що така музика потрібна режисерам для додаткового смислового навантаження та вирішення художніх завдань [3, сс. 83-84].

Сутність використання у фільмах «уривків творів, відомих нам як автономні», окреслює у своїй класичній праці «Естетика кіномузики» польська музикознавиця З. Лісса: «Вдаючись до такого цитування композитор і режисер мають подбати про те, щоб глядач їх упізнав. Цитата, незалежно від змісту сцени, де вона застосована, вносить емоційні та смислові асоціації, а отже додає до кінокадру щось своє, говорить <...> сама за себе. Поєднання

обидвох змістів, музичного та кінематографічного, надає дещо нового епізоду в цілому» [9, с. 357].

На проблемі упізнаваності цитати суголосно з З. Ліссою, але у застосуванні до цитати в музичному творі, наголошує Б. Сюта: «непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту» [5, с. 76]. Б. Сюта також виокремлює такі важливі для розуміння функції цитати параметри, як «масштаб цитованого, точність відтворення, відкривання чи приховування джерел цитування, мета і модальність впроваджуваних текстів [4, с. 143]. У випадку з включенням музичних цитат у кінострічку ці параметри, на нашу думку, стають маркером режисерських інтенцій, а саме бажання відкрити цитату і дати поштовх до побудови можливих інтертекстуальних зв'язків, або ж залишити її у фоновому режимі.

Використанню власне барокової музики присвячена книга Д. Грейга «Барокова музика у повоєнному кіно. Виконавська практика та музичний стиль» [7]. Автор досліджує взаємозв'язок між розвитком виконавської практики в галузі старовинної музики, трендами у зацікавленні окремими композиторами й жанрами барокової музики, поширенням історично інформованого виконавства («Historically Informed Performance»), та присутністю музики бароко в ігрових фільмах, зокрема у байопіках. Звернемо увагу на те, як розмежовуються поняття оригінального саундтреку (тобто музики, написаної певним композитором для фільму) та вже написаної, попередньо існуючої (pre-existing music) музики, що власне і становить джерельний матеріал для цитування. Окремо автор піднімає питання про переосмислення барокового репертуару у пастішах і пародіях.

Л. Алвім у статті «Попередньо існуюча класична музика у французькому авторському кіно 2010-х рр.: переважання бароко і процес вибору у цифровому світі» фокусує увагу на використанні музичної класики (серед якої – музика класицизму, романтизму і власне бароко) у фільмах, що представлялися на Канському кінофестивалі зазначеного періоду [6]. Узагальнюючи спостереження інших дослідників, авторка пише про значне урізноманітнення музики, що обирається для ігрового кіно, у порівнянні, наприклад, із «Французькою новою хвилею» 1950-60-х рр. Л. Алвім пов'язує це зі зменшенням у бюджеті фільмів частки, що виділяється на музичне оформлення, і розширенням каталогів музичних онлайн-бібліотек. Дослідниця констатує фактор впливу алгоритмічних рекомендацій в мережі інтернет на вибір режисерами музики для фільмів: «що найбільше шукають, те найбільше рекомендується». Увагу авторки привертають численні використання концертів «Чотири пори року» А. Вівальді. Як один із прикладів Л. Алвім наводить не доречно, на її думку, використання цих концертів, написаних у 1723 р., у фільмі, дія якого відбувається наприкінці XVIII ст. Режисерка С. Ск'ямма аргументувала свій вибір бажанням мати у своєму фільмі музику, яку би всі знали, яка би була хітом. Тож Л. Алвім робить висновок, що «музичний смак та індивідуальний вибір навряд чи відірвані від колективності, обумовленої чи то масовізацією культурної індустрії, чи то сучасним алгоритмічним світом, в якому поширеність деяких хітів, таких як «Пори року» А. Вівальді, продовжує мати місце, навіть якщо алгоритми можуть також пропонувати користувачам новинки» [6, с. 8]. Втім, у цій же статті згадуються приклади використання барокової музики, які несуть у фільмах суттєве драматургічне навантаження, що є, на нашу думку, свідченням значної, але не визначальної ролі інтернет-алгоритмів.

З огляду на окреслене проблемне коло цікавим прикладом використання барокової музики в ігровому кіно є стрічка бельгійського режисера Ж. ван Дормеля «Надновий заповіт» (виробництво Бельгія, Франція, Люксембург, 2015 р.). Попри значну кількість музичних цитат, саундтрек фільму не потрапляв до поля уваги дослідників кіномузики. Тому мета статті – розглянути використання барокової музики у фільмі «Надновий заповіт», з'ясувати, яку роль відіграють обрані музичні фрагменти у семантичному наповненні фільму, характеристиці дійових осіб, донесенні режисерського задуму. Методологія дослідження спирається головним чином на аналіз аудіовізуального ряду стрічки. Понятійна база ґрунтується на термінах і поняттях, випрацюваних у роботах українських та зарубіжних дослідників кіномузики та музикознавців.

**Результати.** Жанр фільму «Надновий заповіт» визначається як чорна комедія з елементами фентезі. Тему можна узагальнено сформулювати як альтернативне тлумачення християнської доктрини. Режисер фільму режисер Ж. ван Дормель в одному з інтерв'ю називає його «сюрреалістичною казкою»: «Люблю не відтворювати життя, а конструювати його» [8]. Відправною точкою тут слугують основні постулати християнства, а наратив будується за фантазійною логікою («а що, якби»). Бог реальний, він бельгієць, живе в Брюсселі разом з дружиною і 10-річною донькою Есю, яких, як і всіх людей на Землі, тримає у страху і покорі. Його син Ісус колись покинув сім'ю, а донька, бажаючи помститися батькові і змінити існуючий порядок, надсилає людям із батькового комп'ютера у вигляді SMS-повідомлень на мобільні телефони дати їх смерті. Ея тікає з дому у людський світ і починає шукати серед простих смертних нових апостолів. Ними стають Жан-Клод, офісний працівник; Орелі, жінка з

протезом замість руки; Франсуа, агент зі страхування життя, який дійшов висновку, що його справжнє покликання – бути вбивцею, «знаряддя у руках смерті»; Марк (у фільмі його названо «Збоченцем»), зациклений на сильній закоханості з часів дитинства; Мартіна, обділена любов'ю жінка, яку ігнорує її чоловік; хлопчик Віллі, залікований від надуманих хвороб власними батьками. Ея допомагає їм зрозуміти себе, примиритися з собою і змінити життя на краще. У такий спосіб автори намагаються сказати: «Рай – це тут і зараз, а не після смерті. Ми не збираємося жити довго. Любіть одне одного і робіть те, що вам подобається» [8]. Сюрреалістичність сюжету дає можливість поглянути на одвічні проблеми життя, смерті, кохання з неочікуваного ракурсу, подати її в дещо відстороненому, іронічному ключі.

Оригінальний саундтрек авторства композиторки та співачки А. П'єрле, виконаний у мінімалістичному стилі. Здебільшого це повільна мінорна музика для фортепіано, що супроводжує за кадром оповідь Еї. Інший настроєвий полюс – фрагменти, які завдяки деталям інструментовки (короткі фрази на *staccato* у дерев'яних духових, тромбона, фрулато туби) створюють комічний ефект. Найчастіше ця музика звучить в епізодах, де задіяний Бог, який комунікує з родиною і людьми в авторитарному стилі, щоразу зазнаючи поразки.

Значне місце у стрічці відведено «чужій» музиці. Це дуже різноманітні за жанрами та належністю до історичних стилів треки – 25 найменувань, 7 з яких становить музика бароко: «O, Solitude» Г. Перселла, «Miserere» Г. Аллегрі, «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя, «Mentre io godo» з ораторії «Il giardino di rose» А. Скарлатті, «Перекликання птахів» Ж.Ф. Рамо та його ж «Air tendre» з опери-балету «Святкування Геба», «Бранденбурзький концерт №4» Й.С. Баха. Серед інших зразків музичної класики –

струнний квартет «Смерть і дівчина» Ф. Шуберта (музика «Убивці» – Франсуа), «Акваріум» із сюїти «Карнавал тварин» К. Сен-Санса. Присутні тут і естрадна класика 1960-х рр. – «La mer» Ш. Трене (музика Віллі), «Tombe la neige» С. Адамо, і цирковий марш «Вихід гладіаторів» Ю. Фучіка, і сучасний альтернативний рок [10]. За словами режисера, він прагнув «створити фільм, в якому би було багато музики < ...> Це може бути Трене чи Шуберт, барокові твори чи старі естрадні стандарти. Як на мене, ця музика викликає надзвичайно сильні, прості і добрі емоції» [8].

«Чужа» музика виразно контрастує з оригінальним саундтреком. Але саме музика бароко претендує на особливий статус у цій стрічці. Три барокові цитати («Перекликання птахів» Ж.Ф. Рамо, «O, Solitude» Г. Перселла та «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя) використані у сценах, де Ея, знайомлячись з новими апостолами, чує «їхню» музику і робить її чутною для них самих, після чого герої переживають докорінні перетворення. Тож барокові музичні фрагменти, підкоряючись загальному плину оповіді, виступають одним із засобів характеристики героїв, а метафоричне «почути свою музику» стає синонімом пізнання себе. У згаданих випадках взаємодія звукового та візуального рядів є дієтетичною та недієтетичною: музику чують лише Ея, герої, для яких вона «відкривається» (за відсутності джерела музики, вона все-таки присутня всередині кадру) і водночас – глядачі фільму, які можуть сприймати її як авторський коментар чи ілюстрацію до руху кадрів.

Функції згаданих цитат і спосіб їх зв'язку з візуальним рядом різняться. «Перекликання птахів» Ж.Ф.Рамо означається як музика Жан-Клода – офісного клерка, котрий, дізнавшись дату смерті, кидає все, що робив доти, йде за зграєю пташок і приходиться «на край світу» – в

Ісландію, де знаходить свою кохану і сенс життя. Музика Рамо, насичена звукозображальними елементами, поєднується зі щебетанням пташиної зграї, що свідчить про ілюстративність даної цитати, що, втім, не виключає і символізму (образ птаха як вільної істоти, яка «летить, куди хоче»). «Перекликання птахів» виконує також функцію локального лейтмотиву, оскільки кадри з птахами і Жан-Клодом, який все віддаляється від Брюсселя у невідомому напрямку, періодично виникають протягом фільму.

Музикою Марка є «O, Solitude» Г. Перселла у виконанні контратенора. Марк перебуває в полоні перверзивних фантазій і не усвідомлює свою самотність. Лише почувши свою музику, він зміг перегорнути цю сторінку життя, влаштувався на роботу, де за дивним збігом обставин зустрів жінку, а яку закохався, ще коли вони обоє були дітьми. Музична цитата характеризує внутрішній світ героя, а незвичний тембр голосу, на який звертає увагу Ея, показує його вразливість.

«Lascia ch'io pianga» завдяки ранішому використанню в ігровому кіно набуває ширших асоціативних зв'язків – зокрема, з музично-історичним байопіком «Фарінееллі: кастрат» Ж. Корбіо (1994 р.) та «Антихристом» Л. фон Трієра (2009 р.) У «Надновому заповіті» знаменитий фрагмент з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя звучить як музика для Орелі – молодій жінки, яка ще в дитинстві внаслідок нещасного випадку втратила руку. Музика арії, що має жанрові ознаки сарабанди і втілює афект високої скорботи (опера героїня Альмірена оплакує свою гірку долю), у фільмі спричиняє катарсичну дію: Орелі бачить уві сні, наче наяву, свою колись втрачену кінцівку, яка танцює під музику арії; дівчина плаче, відчуває примирення і полегшення. Травма, втрата і їх пережиття стають спільним асоціативним мотивом генделівської арії, який поєднує у сприйнятті глядача ці три

кардинально різні фільми і робить дану музичну цитату поліфункціональною.

У наведених прикладах цитування Ея називає ім'я композитора, а в деяких випадках і назву твору – отже, режисер Ж. Корбіо дбає про те, щоб глядач упізнав вжиті цитати, створюючи умови для активного сприйняття і включення асоціативних інтертекстуальних зв'язків. Це виразно проступає у порівнянні з іншими цитатами з музики бароко, присутніми у фільмі. Так, наприклад, арію Надії «*Mentre io godo in dolce oblio*» А. Скарлатті навряд чи можна назвати настільки ж упізнаваною музикою, як «*Lascia ch'io rianga*». Вона, як і арія Генделя, пов'язується з образом Орелі: в тексті, який підсилюється ледь чутними заколисуючими фразами вокальної партії та струнних, ідеться про солодкий сон (життя та емоції героїні наче застигли після втрати руки) і легкий вітерець, що кружляє довкола сплячого серця (почуття до неї з боку кіллера Франсуа). Для арії Скарлатті режисер відводить у фільмі хронометраж більший за інші цитати, але ніяк спеціально її не маркує для слухача. Це саме стосується інструментальної «*Air tender*» Ж.Ф. Рамо, яка звучить у момент, коли люди отримують повідомлення з датами смерті.

«*Miserere*» Г. Аллегрі на латинський текст покаянного 50-го псалма – ще одна барокова цитата, що не має режисерського маркування у фільмі. Ж. Корбіо достатньо «церковного» хорового звучання, щоб відділити фрагмент від оригінального саундтреку та інших цитат. Вона пов'язується зі сценами, де задіяна вода, яка символізує благодать та очищення. Щодо Бранденбурзького концерту №4 Й.С. Баха, заявленого в описі саундтреку стрічки, то він майже не ідентифікується як цитата через мінімальний час звучання.

**Висновки.** У фільмі «Надновий заповіт» Ж. ван Дормеля прослідковується диференційований підхід до

використання різноманітних музичних цитат (в тому числі і барокових). З точки зору взаємодії звукового та візуального рядів цитати виявляють ознаки дієтетичної та недієтетичної музики, що гнучко поєднуються, скеровуючись структурою оповіді, і є складовою портретів нових апостолів, які слідує у сюжеті один за одним за логікою монтажу-нанизування. У більшості випадків програмна назва музичного фрагменту чи ключові слова тексту (якщо це вокальний твір) резонують з емоціями героя\героїні, з обставинами, в яких він перебуває, або ж чинником, що має змінити поточний стан речей.

Барокові музичні цитати у «Надновому заповіті» виразно відокремлені від авторського оригінального саундтреку А. П'єрле за рахунок стильового контрасту, демонструють різні функції: ілюстративну, характеристики дійової особи, авторського коментаря, символічну. Використання «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя не лише характеризує одну з героїнь фільму, а й створює інтертекстуальні зв'язки з кінострічками попереднього періоду (резонансних «Фарінееллі: кастрат» Ж. Корбіо та «Антихрист» Л. фон Трієра) через присутній у них спільний мотив травми, втрати та їх оплакування, переживання.

Ще один засіб відокремлення цитати – повідомлення слухачеві/глядачеві її назви. Таке маркування свідчить про бажання режисера відкрити цитату, цим самим підштовхнути реципієнта до активного смислотворчого сприйняття, або ж, у випадку відсутності такого маркування, залишити цитований матеріал у фоновому режимі.

Можна припустити, що вибір режисером музики бароко в якості музичних цитат зумовлений емоційним впливом, властивим бароковому мистецтву з його опорою на афекти. Музичні виражальні засоби для втілення афектів,

втрачаючи для сучасного слухача частину своїх змістовних та символічних конотацій, виявляються дієвими й нині.

### Список використаних джерел:

1. Бут О. Звук як компонент образної структури фільму: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.04 – Кіномистецтво. Телебачення. Київ, Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2007. 196 с.
2. Кузьменко А. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2021. 222 с.
3. Леонтьєв С. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2019. 201 с.
4. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. 2022. №5 (2). Сс. 141-152.
5. Сюта Б. Цитата у музичному творі: проблема впізнаваності і зчитування значень. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2022. №23. Сс.75-88.
6. Alvim L. Pre-existing classical music in French auteur cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world. Revista FAMECOS, Porto Alegre, 2023. V. 30. Pp. 1-9.
7. Greig D. Baroque Music in Post-War Cinema. Performance Practice and Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 90 p.

8. Le Tout Nouveau Testament. Entretien avec Jaco Van Dormael. Presskit. URL: <https://surl.lt/lefbzx>.
9. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 488 s.
10. The Brand New Testament. Soundtracks. International Movie Database. URL: <https://surl.lt/qcivwr>.

**Yuliia M. PALTSEVYCH,**

Ph.D. in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: [y.paltsevich@kmaecm.edu.ua](mailto:y.paltsevich@kmaecm.edu.ua),

ORCID: 0000-0003-1377-2440

**THE USE OF BAROQUE MUSIC IN LIVE ACTION  
FILMS (BASED ON JACO van DORMAEL'S "LE TOUT  
NOUVEAU TESTAMENT")**

**Absrtact.** The article examines the use of quotes from classical music in movie soundtrack. This issue has been raised by L. Alvim, O. But, D. Greig, S. Leontiev, Z. Lissa, O. Ovsyannikova-Trell. The proposed study examines the use of Baroque music in live action films using “Le Tout Nouveau Testament” (“The Brand New Testament”) by Belgian director Jaco Van Dormael as the example. The purpose of the article is to determine the role of the musical fragments in the semantic content of the film and the characterization of the characters. The methodology is based on an analysis of the film's audiovisual series, terms and concepts are taken from the works of Ukrainian and foreign scholars. “Le Tout Nouveau Testament” takes a differentiated approach to the use of pre-existing music. The quotations reveal a combination of diegetic and non-diegetic approach, are used to portray new apostles. In most cases, the programmatic title of the musical fragment or the keywords of

the text (in case of a vocal piece) resonate with the emotions of the hero/heroine, with the circumstances in which he/she finds himself/herself, or with a factor that supposed to change the current status quo. Musical quotations from works by G. Allegri, G.F. Handel, H. Purcell, J.F. Rameau, A. Scarlatti and are clearly distinguished from A. Pierle's original soundtrack due to stylistic contrast, demonstrating various functions: illustrative, characterization, authorial commentary, and symbolic. The use of G.F. Handel's "Lascia ch'io pianga" creates additional intertextual connections with G. Corbiau's "Farinelli: The Castrato" and L. von Trier's "Antichrist" through the motif of trauma, loss, and their mourning and experience. Another way to separate a quotation is to inform the title to the listener/viewer. Such labeling indicates the director's desire to reveal the quotation, thereby prompting the recipient to actively perceive its meaning, or otherwise to leave the quoted material in the background.

**Key words:** Film music, musical quotation, baroque, "Le Tout Nouveau Testament" movie, diegetic and non-diegetic music.

### References:

1. But, O. (2007). Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu [Sound as a component of the film's figurative structure]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. mystetstvoznav.: 17.00.04 – Kinomystetstvo. Telebachennia. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi un-t teatru, kino i telebachennia im. I. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
2. Kuzmenko, A. (2021). Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoii tretyni XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu [Music in Ukrainian live action films of the last third of the XX – early XXI centuries: specifics of functioning in the artistic structure of the film]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. Mystetstvoznav.:

17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

3. Leontyev, S. (2019). Kompozytorski tekhnolohii v muzychnii praktytsi amerykanskooho ihrovoho kinematohrafa [Compositional Technologies in the Musical of American Films]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. Mystetstvoznnav.: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

4. Siuta, B. (2022) Status i vydy tsytaty v muzychnomu teksti [Status and types of quotations in musical texts]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia “Mystetstvoznnavstvo”. 5 (2), 141-152 [in Ukrainian]

5. Siuta, B. (2022) Tsytata u muzychnomu tvori: problema vpiznavanosti i zchytuvannia znachen [Quotations in musical works: the problem of recognition and interpretation of meaning]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. 23, 75-88 [in Ukrainian].

6. Alvim, L. (2023). Pre-existing classical music in French auteur cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, 30, 1-9 [in English].

7. Greig, D. (2021). *Baroque Music in Post-War Cinema. Performance Practice and Musical Style*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

8. Le Tout Nouveau Testament. Entretien avec Jaco Van Dormael. Presskit. Available at: <https://surl.lt/lefzbx> [in French].

9. Lissa, Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej [Aesthetics of Film Music]*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

10. The Brand New Testament. Soundtracks. International Movie Database. Available at: <https://surl.lt/qcivwr> [in English].