

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

КУЗЬМІНА ОЛЕКСАНДРА АНАТОЛІВНА



УДК 78.071.1:782.08–053.2(477)«19/20»

**ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ
В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2019

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
професор кафедри
історії української та зарубіжної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна,
Львівська національна музична
академія імені М. В. Лисенка,
завідувач кафедри історії музики

кандидат мистецтвознавства, професор
Коханик Ірина Миколаївна,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
завідувач кафедри теорії музики

Захист відбудеться «14» березня 2019 року о 13.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розіслано «11» лютого 2019 року

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Оперний жанр, історія якого охоплює понад чотири століття, не залишається статичним і перебуває в постійному розвитку. З плином часу він трансформується, і з'являються його нові різновиди. До одного з таких відноситься так звана дитяча опера в усьому її розмаїтті. На відзнаку від усталеного жанру, вона пройшла стрімкий шлях свого становлення, починаючи з доби романтизму, здобула типові риси у ХХ столітті та продовжує свою еволюцію, чуйно відгукуючись на зміни в художньо-естетичному просторі музичної культури. Про це свідчить значна кількість творів, написаних митцями різних національних шкіл: «Як Барвінок і Ромашка у вирій літали» (2010), «Дзвени, Дзвіночку» (2011), «Рогата кішка» (2012) Є. Карпенка, «Пітер Пен» (2013) Р. Сйрза, «Кентервільський привид» (2013) М. Ф. Ланге, «Білосніжка та 77 гномів» (2015) О. Кац-Чернін, «Попелюшка» (2015) А. Дойчер та інші; залучення жанру як основи для вивчення іноземних мов з дітьми дошкільного віку (методика Н. Ачкасової), для розвитку творчих ініціатив майбутніх викладачів музики (К. Мельченко, Н. Мозгальова), як одного з елементів естетичного виховання школярів (Є. Карпенко); створення спеціальних програм для молодих слухачів, іноді віком від 6 місяців, як у Шотландській опері Глазго. У таких випадках виконуються твори, призначені для дітей-слухачів (нерідко у цих виставах поряд із досвідченими співаками-акторами беруть участь діти та підлітки, що відвідують дитячий хор чи оперну студію при театрі, як у Віденській опері), або опери, адаптовані відповідно до віку і можливостей сприйняття цільової аудиторії (наприклад, «*Wagner für Kinder*» на Байройтському фестивалі, «Чарівна флейта» В. А. Моцарта для театру маріонеток на Зальцбургському фестивалі). Таке розмаїття буття та практичного використання цього явища лише гостріше підкреслює прогалини в музикознавчій науці. З одного боку, відсутні усталені визначення поняття «дитяча опера», погляди дослідників не корельовані між собою, з іншого – спостерігається нестача ґрунтовних праць, які систематизують існуючі відомості щодо становлення і еволюції дитячої опери в світовій практиці та розкривають специфіку її різновидів. Зазначені положення визначають актуальність запропонованої теми, дозволяють узагальнити досягнення наукової думки та залучити досі невивчений музичний матеріал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.).

Мета дослідження полягає в розкритті жанрової специфіки дитячої опери в творчій практиці композиторів ХХ – початку ХХІ століття.

Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити результати наукових досліджень щодо особливостей дитячої опери, звернути увагу на дискусійні положення, висунуті науковцями;
- розширити відомості про історію становлення жанру в світлі низки соціокультурних передумов;
- увести в науковий ужиток визначення таких жанрових різновидів дитячої опери, як «опера для дітей-виконавців» та «опера для дітей-слухачів», спираючись на попередні здобутки дослідників;
- охарактеризувати типові риси опери для дітей-виконавців, визначити специфіку сюжету та сферу виконання;
- окреслити родові ознаки опери для дітей-слухачів;
- запропонувати періодизацію розвитку опери для дітей-виконавців та опери для дітей-слухачів.

Об'єкт дослідження – сучасне оперне мистецтво; **предмет** – жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття.

Методологія дисертації базується на принципі історизму, що дозволяє вивчити особливості формування дитячої опери в її спадкоємних зв'язках із традицією, та комплексному підході, який передбачає залучення різних методів аналізу матеріалу. Серед них задіяні наступні:

- *історичний* – висвітлює причинно-наслідкові зв'язки, що зумовили створення дитячої опери в її різновидах;
- *системний* – узагальнює специфіку явища «дитяча опера», його місце в контексті формування дитячої особистості;
- *структурно-функціональний* – визначає роль окремих елементів (вплив усталеного оперного жанру, традиція *Hausmusik*, фольклорна складова, практика виконання музики в церкві) та взаємозалежність між ними в межах цілого (в процесі формування дитячої опери);
- *порівняльний* – виявляє спільні та специфічні риси опер для дітей-виконавців та опер для дітей-слухачів;
- *довідково-біографічний* – уточнює дані про творчий шлях композиторів.

Теоретичну базу складають дослідження, направлені на *вивчення різних аспектів феномену дитячої опери* (Н. Брюсова, М. Бурбан, К. Гаврильчик, О. Єрмаков, Н. Изуграфова, Н. Карпенко та Є. Карпенко, Т. Квірікадзе, М. Лапіна, П. Соловійов, К. Сорокіна, О. Якимчук, I. Ašenbrenerova, É. Champagne, D. Drew, M. Fernández-Carrion, H. Frankenberg, R. Frits, I. Leimberg та N. Sandmeier, V. Gregor, C. Plank-Baldauf, T. Schmitz, D. Todea та інші); *пов'язані з теорією, історією оперного мистецтва та музичної культури* (Г. Аберт, Л. Архимович, Б. Асаф'єв, В. Брієде-Булавінова, Л. Данько, М. Друскін, І. Іванова та А. Мізітова, І. Немировська, Г. Кулешова, М. Сабініна, О. Степанов, В. Ферман, А. Цукер, М. Черкашина, Б. Ярустовський, J. Barnes, P. Broman, E. Krohn, M. A. R. Livemore, R. Sturges, J. Teicher та інші); *жанром, стилем, формоутворенням, тематизмом, інструментознавством тощо* (М. Арановський, Л. Березовчук, Д. Блюм, В. Васина-Гроссман, Г. Григор'єва, Т. Кюрегян, О. Соколов, А. Сохор,

В. Холопова, В. Цуккерман); *праці з інших галузей наукового знання – історії театру* (А. Анікст, Г. Бояджиєв, К. Державін, І. Петровська та В. Соміна, К. Привалова, О. Слуцька, В. Соміна, Л. Шпет); *культурознавства* (Й. Гейзинга, Г. Карась, Ю. Лотман, G. Busch-Salmen, L. Finscher), *літературознавства* (Є. Брандіс, О. Роскін), *педагогіки* (Є. Голощапова, С. Іванова, К. Мельченко, Н. Мозгальова, F. Burrack та С. Maltas, С. D'Arcy Mackay, T. L. Dobbs, A. M. Herts), *психології* (А. Борщевська, Л. Виготський, О. Карабанова, Є. Ніколаєва, Н. Оськіна, F. Gökkaaya), *соціології* (Б. Слющинський), *філології* (Н. Анашкіна, Ю. Подлубнова, І. Степанова, В. Чарська-Бойко), *фольклористики* (В. Анікін, Ю. Круглов, З. Лановик та М. Лановик, О. Макарець, М. Мельников, І. Морозов, В. Пропп), *фоніатрії* (І. Левідов); *монографії, статті, веб-джерела, присвячені опису життя та творчої діяльності композиторів* (М. Брук, А. Григорян, С. Зів, С. Іванова, Л. Ковнацька, Л. Кірілліна, Р. Косачева, Н. Мещерякова, А. Назаров, І. Околович, Л. Пархоменко, С. Федякін, З. Юферова та інші); *енциклопедичні видання, словники; епістолярна спадщина* (В. Гаршин, М. Гоголь, Ц. Кюї); *мемуари* (О. Грекова-Дашковська, О. Гречанінов, А. Дроссі, М. Іпполитов-Іванов, І. Нежний, Н. Обухова, С. Прокоф'єв, М. Рейзен, Н. Сац, К. Станіславський, В. Чепуров, Л. Чуковська, Д. Шепілов, А. Christie, А. Hughes та інші); *спеціалізовані каталоги музичних видавництв, репертуарні буклети, Інтернет-ресурси, інтерв'ю.*

Матеріалом дослідження слугують клавіри, партитури та рукописи, відео- та аудіозаписи спектаклів (за наявності): F. Abt «Rothkäppchen» op. 526, «Aschenbrödel» op. 545, «Schneewittchen» op. 550, «Die sieben Raben» op. 570, R. Brooks «Rapunzel», М. Брянський «Кіт, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки», «Музиканти», J. L. Gaynor «The House That Jack Built», Є. Карпенко «Срібна дівчинка», G. C. Menotti «Amahl and the Night Visitors», В. Орлов «Ворона-Віщунка», «Свиня під дубом», «Снігур і Ластівка», І. Польський «Терем-теремок», М. Попов-Платонов «Зима», В. Птушкін «У Лукомор'я дуб зелений», «Дива дивні», J. Rolfe «Elijah's Kite», В. Рубін «Три товстуни» (редакції 1960, 1972 років), Р. Stetsenko «The Three Hermits», M. Wheeler «Grown», E. Humperdinck «Hänsel und Gretel», D. Chesky «The Mice War»; тексти лібрето опер для дітей М. Даргомижської «Сажотрус», Б. Федорова зі збірки п'єс «Дитячий театр».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

- уведено у науковий обіг визначення понять «опера для дітей-виконавців» та «опера для дітей-слухачів»;
- запропоновано періодизацію розвитку цих двох провідних жанрів музично-театрального мистецтва;
- розглянуто твори Ф. Абта, М. Брянського, Дж. Л. Гейнор, Р. Брукса, В. Орлова, І. Польського, М. Попова-Платонова, В. Птушкіна, Д. Ролфа, П. Стеценка, Д. Ческі.

Подальшого розвитку набули:

- відомості про історичні шляхи дитячої опери та їх відбиття в науковому дискурсі;
- типологія жанру;
- характеристика класичних творів XIX та XX століття.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах «Історія української музики», «Історія зарубіжної музики», «Історія вокального мистецтва» для студентів кафедр сольного співу та вокальних відділів середніх і вищих навчальних закладів України; у класах сольного співу, вокального ансамблю, педагогічної практики; при формуванні репертуару оперних та музично-драматичних театрів; як основа для подальших досліджень.

Апробація матеріалів дисертації. Робота обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на всеукраїнських конференціях: «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 2015), «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2015), «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2017), «Дні науки» (Одеса, 2017).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 5 статей, з них: 4 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття (англійською мовою) – у міжнародному періодичному виданні «*Central Asian Journal of Art Studies*» (Казахстан).

Структура дисертації. Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел (437 позицій, з них 102 – іноземними мовами) і 7 Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 284 сторінки, у тому числі основного тексту – 199 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету та завдання дослідження, визначено його об'єкт та предмет, методологічні засади та теоретичну базу, наукову новизну отриманих результатів та практичне значення, аналітичний матеріал, наведено відомості про апробацію основних положень дисертації, її структуру.

РОЗДІЛ 1 «ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ» присвячено розгляду соціально-культурних передумов, що впливали на формування дитячої опери, та поглядам учених щодо особливостей цієї жанрової царини.

У підрозділі 1.1 «Історичні передумови формування жанру дитячої опери» виявляються фактори, що підготували підґрунтя для становлення дитячої

опери та зумовили особливості її деяких жанрових ознак. Свій шлях дитяча опера почала у XIX столітті і була тісно пов'язана з традицією *Hausmusik*, яка передбачала виконання музичних і музично-театральних творів в атмосфері домашнього затишку і духовної близькості. Витоки цього явища, на думку дослідників (G. Busch-Salmen, L. Finscher), сягають XVI століття. Із плином часу домашнє музикування поширюється територією всієї Європи, проте в різнонаціональних умовах воно втілюється по-різному. Так, у Російській імперії ще у XVIII столітті утвердилася практика домашнього театру, в якому брали участь діти. Він вирізнявся дидактичною спрямованістю та був однією з форм проведення дозвілля. Це сприяло виникненню спеціального репертуару, створеного з урахуванням психології сприйняття дитини. Істотне значення мала практика *шкільного театру*, яка існувала в гімназіях, інститутах шляхетних дівчат і училищах, заповнювала позаурочний час вихованців, про що збереглися численні свідоцтва (зокрема, М. Гоголя, В. Оболенського, П. Буржинського, М. Рильського).

На дитячу оперу в період її становлення та активного розвитку впливав *дитячий ігровий фольклор* з елементами драматизації – рухливо-діалогічні ігри та танцювально-ігрові пісні, що комбінують спів із дією за певним «сценарієм». Дитячий фольклор став найбагатшим джерелом для сюжетів опер, а також музичної скарбничкою для композиторів. Якщо зазначені вище соціокультурні чинники діяли в усіх регіонах Європи, то традиція *церковної постанови музичних п'єс* за участю дітей характерна лише для західного світу, де здавна існувала практика вистав при церкві. Коло сюжетів таких дійств із часом звузилося до різдвяної тематики, зберігаючи обов'язкову участь музики в різних варіантах: хорове виконання наприкінці п'єси будь-якого гімну або хоралу відповідного змісту, чергування сольних і хорових епізодів із розмовними діалогами, нарешті, власне музичне втілення п'єси. В англійських країнах такі спектаклі називаються *Nativity play* або *Christmas pageant* (п'єса на сюжет Різдва або різдвяне дійство), в Німеччині – *Krippenspiel* (від *Krippe* – ясла, в яких, за переказами, лежало немовля Ісус), у країнах Латинської Америки – *las pastorelas* (пастуші п'єси).

При розмаїтті перерахованих вище соціокультурних джерел на формування дитячої опери істотно вплинув *досвід оперного жанру*: специфічні форми висловлювання (речитатив, аріозо, дует, тріо тощо), «принципи загальної конструкції» (В. Ферман) твору (основні композиційно-драматургічні одиниці – сцена, картина, акт; закономірності музично-сценічного розвитку – експозиція дійових осіб, колізії, які просувають сюжетні події до кульмінації, й їх розв'язання), введення тем-характеристик і лейтмотивів. Разом з тим, безпосереднім орієнтиром для композиторів стали дві жанрово-стильові моделі комічної опери – французька *opéra-comique* і австро-німецький зингшпіль. Не останню роль у процесі становлення дитячої опери зіграли композитори з ґрунтовною професійною освітою, які почали писати твори з урахуванням вокальних можливостей дітей та дитячої психології, тим самим, формуючи в театральному середовищі нову аудиторію.

У підрозділі 1.2 «Проблематика жанру дитячої опери у музикознавчому дискурсі» розкриваються погляди вчених на феномен дитячої опери. Існуючі наукові праці можна умовно поділити на три групи. *Першу* утворюють розділи монографій, статті, присвячені творчості окремих композиторів або обраним творам, в яких музикознавці (М. Бурбан, К. Гаврильчик, А. Карпенко, Л. Ковнацька, М. Лапіна, Л. Пархоменко, О. Соколенко, J. Kensmoe, G. McBurney, E. V. Stawiski та інші) розглядають дитячі опери в контексті авторських жанрових переваг і не виходять на рівень узагальнення. До *другої групи* належать роботи з дидактично-творчою проблематикою. Зокрема, Н. Мозгальова вважає доцільним використання дитячих опер українських композиторів у процесі підготовки майбутніх викладачів музики. Н. Ачкасова пропонує методику використання таких творів у викладанні англійської мови дітям дошкільного віку (5–6 років). Л. Лютько розглядає дитячі опери Е. Хумпердінка як елемент оперотерапії – один із розділів арттерапії. *Третю групу* формують дослідження, головними завданнями яких є створення типології жанру дитячої опери, визначення термінологічних питань (Т. Квірікадзе, О. Єрмаков, Н. Ізуграфова, Н. Михайловська, I. Ašenbrennerova, C. Plank-Baldauf). Окремо стоїть дисертаційне дослідження А. Герман (1946) «Російська і українська дитяча опера», яке є першою ґрунтовною працею в українському музикознавстві, пов'язаною з жанровими особливостями і тематикою опер для дітей. Наразі з текстом дослідження ознайомитися неможливо.

Розбіжності в поглядах дослідників виявляються на рівні розуміння, що є дитяча опера та опера для дітей. Н. Михайловська оперує поняттям «опера для дітей»; хоча вчена його не тлумачить, фактично вказує на наявність двох різновидів жанру: розрахованого на реалізацію силами дітей та орієнтованого на професійний театр. І. Ашенбренерова, навпаки, чітко розділяє «дитячу оперу» та «оперу для дітей». Музикознавиця порушує важливе питання про відсутність у деяких випадках чіткого розподілу обох типів і звертає увагу на ті зразки, де діти-співачи виступають нарівні з професійними музикантами. Деякі дослідники об'єднують поняттям «дитяча опера» як твори, що залучають дітей до активної участі у виконавському процесі, так і ті, що спрямовані на певну вікову аудиторію. Інші автори в аналогічних цілях використовують термін «опера для дітей». Це свідчить про відсутність уніфікованого підходу до визначення феномену дитячої опери. На підґрунті існуючих теоретичних положень, спираючись на класифікацію жанрів, розроблену А. Сохором, враховуючи той факт, що опера не склалася як конкретний тип твору (за М. Арановським), запропоновано вважати загальноживане поняття «**дитяча опера**» так званім «зонтичним терміном» (В. Руф). Зберігаючи родові ознаки оперного жанру як такого, а саме *театральність і вокальність* (за А. Сохором), він вказує на співіснування в межах дитячої опери двох рівноправних жанрових різновидів, кожний з яких має власні типові риси.

Перший із них названий у дисертації *оперою для дітей-виконавців*. Під цим розуміється *будь-який музично-сценічний твір для виконання дітьми за межами*

сцен оперних театрів, зі змістом, що відповідає дитячому віку, активною роллю музично-сценічної драматургії та естетико-дидактичною складовою. Другий різновид – **опера для дітей-слухачів**. При залученні широких жанрових можливостей у зв'язку з орієнтацією на виконання співаками-професіоналами на великій сцені такий твір обмежений типом змісту; його призначення – «для дітей» – уточнює склад глядацької аудиторії, однак не виключає дорослого слухача.

РОЗДІЛ 2 «ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-ВИКОНАВЦІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ» спрямований на розгляд шляху, який пройшла опера для дітей-виконавців у визначений період.

У підрозділі 2.1 «Творчість аматорів та музикантів-педагогів у царині опери для дітей-виконавців у ХІХ – на початку ХХІ століття» наголошується, що однією з перших з'явилася «опера для дітей» *М. Б. Даргомижської «Сажотрус, або Добра справа не залишається без нагороди»* (1822), з якої збереглася лише текстова основа. Вона скоріше нагадує п'єсу з музичними номерами (усього 5), які позначені ремаркою «співає» та передбачає залучення будь-якої музики або її імпровізації юними учасниками спектаклю. Цей твір продовжує традиції повчальної дитячої літератури ХVІІІ століття. На це вказує, зокрема, заключна фраза, яка містить у собі мораль усієї п'єси. У тому ж ключі створено й 7 «опер для дітей» зі збірки «*Дитячий театр*» *Б. Федорова* (видано у 1830–31, 1835, 1882). В усіх творах чергуються прозовий текст, що декламується, та віршований, що проспівується. Простота повторюваних структур указує на пісенну мелодію й відповідний тип форми.

Останні два десятиліття ХІХ століття позначені появою у педагогів музики зацікавленості оперою для дітей-виконавців. Серед перших назвемо «*Кім, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки*» (1886) за мотивами народної казки й «*Музиканти*» (1888) за байкою *І. Крилова М. Брянського*. Відзначається вплив викладацького досвіду композитора на музичну складову творів при використанні традиційних сольо-ансамблевих форм, принципу контрасту, лейтмотивів. Відмінність у масштабах творів пояснюється характером першоджерел лібрето. Казка тяжіє до збільшення сюжетних ситуацій або укрупнення вже існуючих мотивів. Байка, навпаки, сконцентрована на одній фабулі. Це слугує причиною відсутності хору в «Музикантах», і покладання на нього такої важливої функції, як скріплення епізодів, – у «Коті, Цапі й Барані». Ініціативі *М. Брянського* були продовжені *В. Орловим*. Йому належить цикл із 4 опер (всі 1895 р.): «*Ворона-Віщунка*», «*Лисиця й Виноград*», «*Свиня під Дубом*», «*Снігур та Ластівка*». Окреслені композитором як «дитячі опери в одній дії», вони, власне, є спектаклями зі вставними музичними номерами. Кожна містить 5 вокальних номерів, що утворюють своєрідну вокальну мікросюїту, частини якої контрастують між собою. Лібрето складено за принципом монтажу: до нього входять байки *І. Крилова*, *І. Дмитрієва*, тексти народних пісень і *В. Орлова*. Такий спосіб організації лібрето запропоновано називати «екстенсивним» (із залученням більш широкого кола

сюжетів до макросюжету), на відміну від більш традиційного «інтенсивного» (розробка одного сюжету з уточненням і доповненням закладених у нього деталей); саме лібрето такого типу – маркувати як «лібрето-пастичко». Композитор розрізняє авторську й пряму мову за допомогою відмінності в амбітусах сопрано й альтів (хор № 2 «Муха» з «Ворони-Віщунки») або тональних фарб у однотипній фактурі (соло «оповідача» № 3 «Дем'янова юшка» там само).

Вказується на зростання популярності опер для дітей-виконавців у композиторській практиці різних країн. Зокрема, у Британській імперії й у США існувала дитяча оперета (*children's operetta*), яка за формою композиції споріднена з оперою для дітей-виконавців. До таких творів відноситься «Дім, який побудував Джек» американської викладачки фортепіано й гармонії Дж. Гейнор. Як і у В. Орлова, лібрето складено з 24 фольклорних зразків (*nursery rhymes*), скомбінованих з авторськими текстами Е. Райлі. Вона використала прийом «нанизування», або кумулятивний принцип, приєднуючи кожний наступний елемент до попереднього за допомогою речитативних реплік ключового персонажу – Матінки Гуски, яка вітає й представляє нових гостей на своїй вечірці. Історія розвивається у сольних висловлюваннях; існує система мотивів-характеристик; важливими є фортепіанні номери (увертюра, танцювальні інтерлюдії, інструментальні сцени, що просувають дію). Частка розмовного тексту в «Джеці» зовсім невелика.

У ХХ столітті опера для дітей-виконавців збагатилася новим різновидом – шкільною оперою (*Schuloper*), яка мала дидактичну та практичну спрямованість. Її появу пов'язують із творами «Той, хто говорить так» (1930) К. Вайля на лібрето Б. Брехта та «Ми будемо нове місто» (1930) П. Хіндемита. Їх пошуки продовжили А. Копленд, Г. Краса, Б. Бріттен, Ц. Бресген та багато інших. Композитори адресували ці твори, насамперед, учням шкіл, які не мали ґрунтовної музичної підготовки. Ці тенденції набувають своєї актуальності в діяльності музикантів-педагогів теперішнього часу, серед яких – Є. Карпенко, автор «Срібної дівчинки» (2006), якій у дисертації надано характеристику, та ще 12 опер для дітей-виконавців. Власне втілення жанру пропонує П. Стеценко в церковній дитячій опері «Три старці» (2016) за оповіданням Л. Толстого. Дія Прологу й основної частини опери відбувається у різному часі й місці, вони пов'язані групою лейтмотивів та арочною конструкцією, за допомогою якої об'єднуються два простори дії – «реальний» і «притчевий». «Три старці» при простоті типологічних рис жанру підтверджує здатність опери для дітей-виконавців втілити глибокі ідеї та мудрість притчі.

У підрозділі 2.2 «Творчість професійних композиторів у жанрі опери для дітей-виконавців» звертається увага на роль Ф. Абта у жанротворчому процесі. Протягом 1878–1883 років митець написав «Червону Шапочку», «Білосніжку», «Попелюшку» та «Сім воронів». У всіх творах помітний зв'язок із досвідом музичної культури: від зингшпілю та лідершпілю запозичується казковий сюжет, номерна структура, пісенні форми, сольні, ансамблеві, хорові висловлювання,

наявність розмовного тексту, з ораторії – введення оповідача. Характер вокальних партій і акомпанементу дозволяє припустити, що виконавцями можуть бути діти й підлітки, які мають музичну підготовку. У хорових номерах використане розвинене триголосся. Багатофункціональною постає фортепіанна партія (мелодико-гармонічна підтримка, створення барвистих ефектів, які базуються на усталеному комплексі виразових засобів). Художньо-естетичні можливості опери для дітей-виконавців привернули увагу інших митців, серед яких – М. Іпполітов-Іванов, М. Лисенко, В. Сокальський, К. Стеценко, В. Ребіков, Ц. Кюї, Б. Асаф'єв, О. Гречанінов. Залучено оперну серію «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» *М. Попова-Платонова* (учня М. Римського-Корсакова). Останній твір є повністю музичним, лібрето його написано за «екстенсивним» принципом із віршів спорідненої тематики, поєднаних платонівськими текстами. Обраний спосіб їх організації визначив композиційні особливості «Зими», характер дійових осіб. Монотематичність обумовила виразові засоби та трактовку фортепіанної партії. Одноразова поява більшості героїв, уникання в опері повторюваності ситуацій пояснюють відсутність утриманих мотивів-характеристик. Хорове письмо (переважають унісон або двоголосся) робить оперу придатною для виконання майже будь-яким дитячим колективом, необов'язково з серйозною музичною підготовкою.

Підкреслено домінування казкових сюжетів у операх для дітей-виконавців. Ця тенденція збереже свою актуальність у другій половині ХХ століття, нерідко вбираючи в себе риси музичної вистави та шкільної опери. Таким постає «*У Лукомор'я дуб зелений...*» (1984) *В. Птушкіна*, визначений автором як «музична вистава за мотивами казок О. Пушкіна» у супроводі фортепіано. Кожна з казок складає окрему дію. Персоніфікований хор виступає замість оповідача і нерідко трактований у фольклорному дусі. Для змалювання Старої («Казка про рибалку та рибку») й Цариці-мачухи («Казка про мертву царівну») композитор використовує різні види висловлювань: вокаліз, речитатив, аріозо, віршований текст, мелодекламацію. Велику роль відіграють характеристичні й ситуативні лейтмотиви.

РОЗДІЛ 3 «ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-СЛУХАЧІВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ» визначає особливості становлення та розвитку такого різновиду дитячої опери, який орієнтований на відповідну аудиторію.

У підрозділі 3.1 «Соціокультурне середовище на межі ХІХ – ХХ століть та його вплив на виникнення опери для дітей-слухачів» подано огляд першого етапу розвитку опери для дітей-слухачів. Відомості про існування цієї жанрової «гілки» у другій половині ХІХ століття містяться в книзі М. МакВікєрс. На жаль, автор наводить назви тільки двох зразків – «Маленька Бо Піп» та «Діти води» – без авторської приналежності, надалі ж перелічує низку композиторських імен, таких як М. Окрайт, Л. К. Ансельмі, Дж. Л. Гейнор, Л. Ле Бо, Ф. Маршал, Х. ван Туссенбрек, К. Уорд та М. Вьорм. Однією з перших серед відомих європейських

творів стала опера *Е. Хумпердінка «Гензель та Гретель»* (1891–1892; друга ред. – 1893). Порівняно з оригіналом братів Грімм у сюжеті з'явилися деякі зміни, які нагадують про цінності домашнього вогнища, традиційного для культури *Hausmusik* інтимного простору, в якому великого значення набуває релігія та слухняність, а поведінка регламентується зведенням певних моральних норм. Кожний акт опери сприймається як єдине ціле, проте в його межах виокремлюються як цілком замкнені пісенні номери, так і більш вільні висловлювання монологічного плану. Важливим є протиставлення двох світів – звичайного і казково-фантастичного, що знайшло втілення в музиці, зокрема, тембрових барвах оркестру. У наступні кілька десятиліть цей жанр поступово входив до активної композиторської практики різних національних шкіл, зокрема, України (К. Стеценко), Італії (О. Респігі), Латвії (Я. Мединьш), Росії (Л. Половінкін, М. Красєв) та багато інших. Але на цьому етапі заповнення репертуарних лакун ще не набуло систематичного характеру через відсутність постійного попиту з боку театрів. У 1950 році *І. Польський* написав «*Терем-теремок*». Завдяки яскраво окресленим музичними засобами казковим образам головних героїв та дієвій драматургії він посів почесне місце серед найулюбленіших творів сьогодення (входить до репертуару 6 театрів). 1951 рік відзначений появою першої телеопери в царині опери для дітей-слухачів – «*Амалінічні гості*» *Дж. К. Менотті*. Її композицію побудовано з урахуванням можливостей специфічного кіноприйому – великого плану. Серед форм висловлювання – сольні та ансамблеві (2 дуети, тріо, квартет); останні більш замкнені, пісенного складу. Поряд із цим задіяні різні за характером сцени, які утворюють контрастну драматургію. У наступні роки значну роль в справі залучення дітей до оперного театру зіграло відкриття в 1965 році Московського державного дитячого музичного театру. Серед перших творів, поставлених Н. Сац, були «*Три товстуни*» *В. Рубіна* в новій редакції: акценти в тексті зміщено з героїко-патріотичних висловлювань на більш ліричні, особистісні; переосмислено великі хоріві сцени; замість традиційного речитативу використано мелодекламацію з фіксованим ритмом і приблизною звуковисотністю.

Підрозділ 3.2 «Казкові сюжети в операх для дітей-слухачів в останній третині ХХ століття» розкриває появу нової тематики, пов'язаної з сучасним станом науково-технічного прогресу та виходом за межі земної орбіти («Допоможіть, Глоболінки!», 1968, Дж. К. Менотті), поруч із існуванням традиційних казкових мотивів. До останніх відноситься «*Рапунцель*» (1969) *Р. Брукса*. Вона написана для квартету головних героїв під акомпанемент фортепіано, що робить постановку мобільною та дає змогу показувати її не тільки в театрі, а й на виїзних виставах, наприклад, у школах. Функції сольних епізодів різняться. У арії та монолозі Рапунцель і двох аріях Принца розкриваються ліричні переживання героїв; Менестрель у своїх монологах пояснює перебіг подій; у пісеньці та заклинанні Відьми відбивається підступна натура героїні. На досвід оперного театру спирається *В. Птушкін* у «*Дивах дивних*» (1987), де використано

матеріал із музичної вистави «У Лукомор'я дуб зелений». Композитор оперує тембровими можливостями розширеного симфонічного оркестру і передбачає втілення ігрової складової свого твору у межах великого сценічного майданчика. На це, зокрема, вказує композиторська жанрова специфікація – «опера-дійство». Задані казкові характери героїв втілюються в низці яскравих лейтмотивів. Композиційні особливості пушкінських казок, повторюваність сюжетних ситуацій знайшли відбиття у принципі рефренності, що діє протягом двох актів, утворюючи своєрідне «всеосяжне рондо» на макрорівні твору.

У підрозділі 3.3 «Соціальна проблематика в операх для дітей-слухачів початку ХХІ століття» акцентуються зміни у тематичній спрямованості опери для дітей-виконавців наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Якщо протягом минулих років характерною прикметою жанру було уникання (або корекція) сюжетів, так чи інакше пов'язаних із «важкими» питаннями смерті, ворожнечі, насильства, то сучасність внесла своє розуміння цієї проблеми. Наразі у сфері цього різновиду дитячої опери з'явилися зразки, що, з одного боку, наслідують традиції дидактично спрямованого театру, з іншого – є максимально наближеними до світу, у якому живе сучасна дитина. До таких відносяться «*Повітряний змії Елайджі*» (2006) Дж. Ролфа і «*Мишача війна*» (2007) Д. Ческі. В опері Дж. Ролфа, присвяченій проблемі булінгу (цькування) в школі, за допомогою різних тембрів перкусійної установки створено специфічний ритмо-звуковий простір, притаманний сучасності. Завдяки цьому посилюється протиставлення контрастуючих образів Елайджі та дітей з його оточення – одинака-мрійника і, як пише композитор в програмній записці, носіїв «колективної свідомості <...>, що починає проявляти себе в цьому віці»¹, втілених завдяки хору. Також цьому допомагає опора на кантіленність у партії Елайджі та речитативність – у інших героїв. Виникнення дружніх стосунків позначено включенням цих персонажів до мелодичної сфери хлопчика зі змієм. Характеристику головного антагоніста Біллі Бретта посилено використанням зниженої лексики у його висловлюваннях.

«*Мишача війна*» Д. Ческі розкриває коло питань, пов'язаних із зародженням військового конфлікту. Обраний композитором спосіб організації музичного континууму асоціюється з літературою – акт уподібнюється розділу книги (цьому враженню сприяє власна назва кожного акту). Необхідна кількість виконавців мінімальна – всього три співаки (мецо-сопрано/сопрано, тенор, баритон), які виконують декілька партій. Сольні висловлювання впродовж усієї опери зустрічаються рідко; в основному розвиток дії будується на комбінації речитативних фраз і розмовних реплік, причому, залежно від характеру дії, кількість проспіваного або виголошеного матеріалу змінюється від акту до акту. В оркестрі панує тембр труби та ударні інструменти. Лейтритмом опери є марш у різних комбінаціях.

¹ Elijah's Kite : an opera for young audiences [Program note]. Canadian music centre. URL: <https://www.musiccentre.ca/node/83456> (accessed: 15.09.2018).

У **ВИСНОВКАХ** підсумовуються основні положення дисертації.

1. Наукових праць щодо всеохоплюючого розгляду зародження, формування та становлення дитячої опери наразі не існує. Проте характерною ознакою другої половини минулого – перших років нашого століття стає активізація музикознавчого інтересу, що пояснюється накопиченням великої кількості зразків. При узагальненні наявних розвідок, стає зрозумілим, що умовно можна окреслити три напрямки, за якими розвивається думка вчених. Перший, найбільш розповсюджений – це вивчення окремих або низки зразків у контексті монографічних праць про творчість композитора чи розвиток оперного жанру на певному етапі (К. Гаврильчик, Н. Мещерякова, Л. Ханіна, Л. Пархоменко, *E. Bauer* та ін.). Другий напрямок пов'язаний з розглядом дитячої опери з огляду на її вплив на дітей чи майбутніх викладачів музики в аспекті дидактики (Н. Ачкасова, К. Мельченко, Н. Мозгальова та ін.). Нарешті, третій, хоча й найменш численний, спрямований на розв'язання питань типології дитячої опери та базується на жанрово-змістовному (Т. Квірікадзе), композиційно-драматургічному (О. Єрмаков), виконавсько-слухацькому (Н. Ізуграфова) параметрах. Усі вчені згодні між собою в тому, що дитяча опера є незалежним жанром. Але виникають суттєві розбіжності термінологічного характеру, внаслідок чого різновиди, що склалися протягом його становлення, набувають різні найменування. Деякі музикознавці оперують визначенням «дитяча опера» як універсальним (Т. Квірікадзе, О. Єрмаков, *A. Grandjean-Gremminger*); інші так само використовують поняття «опера для дітей» (Н. Михайловська); треті – відокремлюють одні твори від інших, і «дитячою оперою» називають ту, що адресована для виконання дітьми, а «оперою для дітей» – таку, яка співається дорослими для юнацької аудиторії (*I. Ašenbrenerova*). На цьому тлі декілька осторонь стоїть стаття *C. Plank-Baldauf*, яка розбирає термінологічні розбіжності у німецькому музикознавчому дискурсі. Однак дослідниця оперує німецькомовними поняттями (*Kinderoper, Schulooper, Oper für Jugendliche*), для яких не завжди можна знайти аналоги в українській мові. Отже, така ситуація свідчить про необхідність вирішення існуючих проблем та формування чіткого термінологічного апарату, що залишається серед актуальних питань вітчизняної науки в царині дитячої опери.

2. Поява ранніх зразків дитячої опери відноситься до першої чверті XIX століття і пов'язана з традицією домашнього музикування (*Hausmusik*). Саме тому серед перших композиторів були освічені музиканти-аматори. Окрім цього, безпосередньо впливали на появу подібних творів домашній та шкільний дидактичний театр; дитячий драматичний фольклор, що поєднував у собі пісенний, танцювальний, текстовий та ігровий елементи; у західних країнах – практика різдвяних та присвячених іншим святкам вистав при церкві. В останньому десятилітті XIX століття поряд з оперними творами, які розігрувалися дітьми в колі родини або в навчальних закладах, починає свій розвиток опера для професійних музикантів, спрямована на особливу, дитячу, аудиторію. Перші десятиліття існування цього жанрового різновиду характеризуються не дуже

високою композиторською активністю або навіть його відсутністю в творчому арсеналі авторів деяких національних шкіл. У другій половині минулого століття ситуація помітно змінюється. Основною причиною називають так звану «кризу опери 60-х», коли утворення нового звукового поля (поп-, рок-музика) спричинило відтік глядачів з оперних залів. Внаслідок цього театри почали розглядати дітей як нову потенційну аудиторію, яка потребувала завчасної підготовки та «спокушення». Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в цій жанровій царині, яка традиційно спиралася на казково-фантастичні сюжети, намітився напрямок, пов'язаний із порушенням гострих соціальних питань (насильство, війна, свобода волевиявлення), які вирішуються або у формі «подібності до життя», або опосередковано.

3. В існуючому науковому дискурсі найбільш усталеним поняттям є «*дитяча опера*». Проте накопичений композиторський досвід у цій жанровій сфері та власні аналітичні спостереження дозволяють дійти висновку, що цим поняттям узагальнюються два її різновиди, які вирізняються, перш за все, виконавським складом та місцем реалізації. Враховуючи результати історичної практики, вважаємо доцільним трактувати поняття «дитяча опера» як «*зонтичний термін*» (В. Руф), що об'єднує в своєму полі твори з яскраво вираженою *театральністю* і *вокальністю* (ознаки оперного жанру, за А. Сохором), так чи інакше адресовані дітям. У його площині існують два окремих жанрових різновиди. Перший із них названо нами «*опера для дітей-виконавців*». Другий різновид, виходячи з його типових ознак, найменовано «*оперою для дітей-слухачів*». Кожному з жанрових різновидів у дисертації надано відповідне визначення.

4. Типові риси опери для дітей-виконавців безпосередньо пов'язані саме з виконавськими та психологічними властивостями юних артистів. Ця «гілка» оперного мистецтва спиралася у процесі свого формування та розвитку на досвід комічної опери й зінгшпілю (звідси – розмовні діалоги, пісенні форми) та власне багатоактної опери (сольні, ансамблеві висловлювання, роль інструментального начала). Характерними ознаками опер для дітей-виконавців є: 1) невеликі масштаби; 2) одно-, двоактна композиція (в останньому випадку акти досить стислі); 3) обмежений діапазон вокальних партій, зумовлений гігієною дитячого голосу (в основному $c^1 - e^2$, з рідкими поодинокими звуками за цими межами); 4) виконання найчастіше під фортепіанний акомпанемент, причому в більшості зразків вокальну партію дублює інструментальна; 5) контрастна драматургія розвитку для переключення уваги; 6) переважання казкових сюжетів (як фольклорних, так і авторських), рідше зустрічаються притчові, байкові; для опер другої половини ХХ століття притаманне збагачення елементами сучасної реальності; 7) активізація ігрового компоненту завдяки включенню ігор, дитячого ігрового фольклору в контекст твору.

5. Жанрові ознаки опери для дітей-слухачів зумовлені, з одного боку, психологією певної вікової групи, з іншого – арсеналом залучених виконавських засобів дорослих співаків-акторів, музикантів та участю в реалізації оперного

проекту всіх цехів стаціонарного театру. Серед її родових прикмет назвемо наступні: 1) тривалість вистави не перевищує 60–80 хвилин з перервою; 2) використання всіх темброво-колеристичних можливостей професійних голосів та оркестрових інструментів; 3) оперування лейтмотивами, вибудовування тематичних арок, що пов'язують низку подій між собою; 4) контрастні, рельєфні музичні та сценічні образи героїв, які легко розпізнаються; 5) залучення усіх форм сольних, ансамблевих та хорових висловлювань з урахуванням їх інтонаційної сприйнятливості; 6) переважання монотекстових ансамблів над політекстовими. Незважаючи на відмінні риси, обидва різновиди об'єднує панування казкового сюжету та його вплив на композиційно-драматургічні особливості твору. Характерна для таких джерел ситуативна повторюваність постає в прояві закономірностей рондоподібних форм на різних масштабних рівнях. Водночас наявність споріднених ознак підтверджує належність опери для дітей-виконавців та опери для дітей-слухачів до жанрової сфери дитячої опери.

6. На підґрунті опрацьованих наукових досліджень, власних аналітичних спостережень та запропонованої періодизації кожного з різновидів дитячої опери у висновках до Розділів 2 та 3 узагальнимо історичний шлях цього жанрового феномену в соціокультурному просторі. Отже, *перший етап*, що охоплює 1822–1878 роки, пов'язаний виключно з аматорською композиторською діяльністю. Цей час характеризується пануванням *опер для дітей-виконавців*. Його верхні межі співпадають із початком *другого* етапу (1878 – 1920-ті роки). Він вирізняється появою в цій царині мистецтва творів професійних композиторів у різних країнах Європи та Америки і продовженням роботи педагогів та аматорів. Водночас цей етап відзначений створенням у 1893 році першої опери для дітей-слухачів за участю професійних артистів. З цього часу розвиток опери для дітей-виконавців і опери для дітей-слухачів відбувається паралельно. На *третьому* етапі (1930 – 1950-ті роки) опера для дітей-виконавців набуває зрілості: активізується композиторська діяльність, стабілізуються жанрові ознаки, одною з причин чого є поступове послаблення традиції домашнього музикування та поширення початкової музичної освіти – дитячих музичних шкіл та студій, шкіл естетичного виховання. Навпаки, опера для дітей-слухачів у цей час переживає своє становлення, формування специфічних рис, притаманних їй, вироблення композиторського інструментарію. *Четвертий* період припадає на другу половину ХХ століття і триває по сьогоднішній день. Він має спільні риси як для опери для дітей-виконавців, так і для опери для дітей-слухачів, оскільки оновлюються зміст, композиційно-драматургічні рішення, збагачується стилістика під впливом сучасної музичної мови, розширюється інструментальний склад.

Перспективи подальших досліджень полягають у залученні нових зразків опер для дітей-виконавців та опер для дітей-слухачів; розкритті своєрідності композиторського підходу до втілення жанру у своєї творчості з окресленням ознак індивідуального стилю, визначенням місця цієї жанрової сфери в спадщині митця; створенні каталогів та комплексних праць, які б максимально повно

представили як всесвітній розвиток обох цих різновидів дитячої опери, так і їх історію в межах окремих національних композиторських шкіл; розгляді та класифікації нових жанрових модифікацій; вивченні специфіки сценічного втілення дитячими і професійними колективами.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кузьміна А. «Три толстяка» Ю. Олеси в різних оперних версіях В. Рубина. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 85–94.
2. Кузьміна А. Пушкинская золотая рыбка «в сетях» украинской детской оперы. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Композиційно-драматургічна організація музичного твору* : зб. наук. статей / ред.-упор. В. Г. Москаленко. Київ, 2017. Вип. 118. С. 169–180.
3. Кузьміна А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. ІХ. С. 318–333.
4. Кузьміна А. Романтическая традиция Hausmusik и её влияние на генезис детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упор. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків, 2017. Вип. Х. С. 78–93.
5. Kuzmina O. Children's opera staging practice in Kharkiv. *Central Asian Journal of Art Studies* / T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 2. P. 20–29.

АНОТАЦІЇ

Кузьміна О. А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2019.

Робота присвячена дослідженню жанрової своєрідності дитячої опери ХХ – початку ХХІ століття. Розширено відомості про передумови появи цього феномену. Узагальнено результати наукових досліджень щодо широкого кола питань стосовно жанру, що вивчається. Виявлено термінологічні розбіжності у працях вчених різних національних шкіл, внаслідок чого запропоновано «дитячу оперу» вважати «зонтичним терміном» (В. Руф), що об'єднує два жанрових різновиди – оперу для дітей-виконавців та оперу для дітей-слухачів, кожна з яких отримує визначення.

На основі розгляду творів Ф. Абта, М. Брянського, Дж. Гейнор, Є. Карпенка, В. Орлова, М. Попова-Платонова, В. Птушкіна, П. Стеценка, лібрето М. Даргомижської та Б. Федорова виявлено, що опери для дітей-виконавців почали свій розвиток у творчості аматорів та педагогів музики, надбанням яких надали зрілості професійно-композиторські здобутки. Усталені риси цього жанру були сформовані з урахуванням виконавських та психологічних властивостей юних артистів: обмежений діапазон дитячого голосу, витривалість, вміння утримувати увагу певний час, необхідність контрастних перемикачів у зв'язку з останнім. Жанрові ознаки опер для дітей-слухачів (серед аналітичного підґрунтя – опуси Р. Брукса, Дж. К. Менотті, І. Польського, В. Птушкіна, Дж. Ролфа, В. Рубіна, М. Уілера, Е. Хумпердінка, Д. Ческі) зумовлені як психологією адресної вікової групи, так і арсеналом залучених виконавських засобів професійних співаків-акторів в умовах стаціонарного оперного театру.

Ключові слова: дитяча опера, опера для дітей-виконавців, опера для дітей-слухачів, казкові сюжети, соціальна проблематика, типологія жанру, періодизація.

Кузьмина А. А. Жанровое своеобразие детской оперы в композиторской практике XX – начала XXI столетия. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (доктора философии) по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Харьков, 2019.

Работа посвящена исследованию жанрового своеобразия детской оперы XX – начала XXI столетия. Расширены сведения о предпосылках появления этого феномена. Обобщены результаты научных исследований о широком круге вопросов относительно изучаемого жанра. Обнаружены терминологические разногласия в трудах учёных разных национальных школ, вследствие чего предложено «детскую оперу» считать «зонтичным термином» (В. Руф), объединяющим две жанровые разновидности – оперу для детей-исполнителей и оперу для детей-слушателей, каждая из которых получает определение.

На основании рассмотрения произведений Ф. Абта, М. Брянского, Дж. Гейнор, Е. Карпенко, В. Орлова, М. Попова-Платонова, В. Птушкіна, П. Стеценка, либретто М. Даргомыжской и Б. Фёдорова выявлено, что оперы для детей-исполнителей начали своё развитие в творчестве любителей и педагогов музыки, наследию которых придали зрелости профессионально-композиторские достижения. Устоявшиеся черты этого жанра сформировались с учётом исполнительских и психологических свойств юных артистов: ограниченный диапазон детского голоса, выносливость, умение удерживать внимание определённое время, необходимость контрастных переключений в связи с последним. Жанровые признаки опер для детей-слушателей (среди

проанализированных опусов – оперы Р. Брукса, Дж. К. Менотти, И. Польского, В. Птушкина, Дж. Ролфа, В. Рубина, М. Уилера, Э. Хумпердинка, Д. Чески) обусловлены как психологией адресной возрастной группы, так и арсеналом привлечённых исполнительских средств профессиональных певцов-актёров в условиях стационарного оперного театра.

Ключевые слова: детская опера, опера для детей-исполнителей, опера для детей-слушателей, сказочные сюжеты, социальная проблематика, типология жанра, периодизация.

Kuzmina O. A. Genre distinctiveness of children's opera in composer's practice of 20th – early 21st century. – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for a degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 «Music Art». – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2019.

The research is aimed at revealing genre distinctiveness of children's opera in composer's practice of 20th – early 21st century. Researchers and audience are today facing this phenomenon in all its diversity. For the first time this genre declared its existence in the first third of the 19th century. It is determined that children's opera takes its roots in the tradition of *Hausmusik* and its varieties – home and school theater. In addition, folklore elements (in particular songs and games with active and dramatic elements) and church plays with a musical component involving children (is common among the western countries) directly influenced the formation of the children's opera. The lack of a unified opinion concerning the terminological apparatus was revealed. Most scholars tend to use general terms – «opera for children» (N. Mikhailovskaya), «children's opera» (T. Kvirikadze, A. Yermakov, A. Grandjean-Gremminger). Meanwhile, M. Fernández-Carrión states that the definition of children's opera («*opera infantil*») does not exist in Spanish scientific literature. German researchers (G. Müller-Hornbach, H. Frankckenberg) call «children's opera» («*Kinderoper*») as the one that professional musicians perform for children. At the same time, the representative of the Czech Republic, I. Ašenbrenerová, calls an opera «children's» if it is sung by children themselves. Basing on the results of scientific research and own analytical observations, it is proposed to consider the concept of «*children's opera*» as an *umbrella term* (W. Ruf) which combines two varieties. The first one is intended to be performed by children and named in the thesis as *opera for children-performers*. The age-appropriate content, modest scope, simple vocal parts, performances with mainly piano accompaniment, active role of musical and stage dramaturgy, the presence of the aesthetic and didactic component, staging in a family circle, school, church, etc. are characteristic to it. The second kind is oriented towards performing by professional musicians for the children's audience, therefore designated as *opera for children-listeners*. Participation of professional singers and instrumentalists and their performance on a large stage help to use more potentialities of the operatic tradition,

taking into account peculiarities of child psychology, which limits the substantive collisions.

In the realm of opera for children-performers, two lines of development can be singled out – an amateur line (which also includes the works of music teachers) and a professional composer's one. The first recorded sample is «The Chimney Sweep» by M. B. Dargomyzhskaya, 1822; its form – plays with musical numbers under the genre subtitle «opera for children» – was followed by *B. Fedorov*. Plots of such works were didactically and moralistically orientated. At the end of the century operas by M. Bryansky, opera series' by V. Orlov, children's operetta by J. Gaynor, which are examples of music teachers' art products, appeared. The experience of the said composers made these operas suitable for children: an accessible range, small song forms, contrast between good and bad characters. These became the main genre features of opera for children-performers at a later time. In the 20th century the achievements of this direction proceeded with the experience of *Schuloper* (K. Weil, H. Krása, A. Copland, C. Bresgen). The line of teachers-musicians' creativity is not interrupted even in the 21st century (E. Karpenko, P. Stetsenko). Operas for children-performers, written by professional composers, gave maturity to the previous achievements thanks to what this genre took its place in the palette of children's music. The first authors were F. Abt, M. Lysenko, C. Cui, A. Grechaninov, V. Sokalsky, M. Popov-Platonov. Such operas found their place not only in the home circle, but also as a component of the repertoire of two children's opera troupes (Odessa) that existed at the turn of the century.

Opera for children-listeners emerged when opera for children-performers had already formed a certain circle of specific features. The first samples include «Hänsel und Gretel» by E. Humperdinck. In the subsequent 50 years, opera for children-listeners developed slowly. It became more active at the turn of 1950s-1960s when new genre modifications appear (television opera by J. C. Menotti). Fairy tale circle of plots widens owing to inclusion of elements of modernity. The opera repertoire for children-listeners was renewed soon after the opening of the Moscow State Children's Musical Theatre. In the first decade of the 21st century among the operas for children-listeners there appeared works which touched upon serious problems, in particular, war and violence, school bullying. Generic features of opera for children-listeners are: limited duration of a performance (60–80 minutes); use of all the timbre and colour possibilities of professional voices and orchestral instruments; operating with leitmotifs, thematic arches linking a series of events with each other; creation of contrasting, convex, well-recognized musical and stage images of the characters; attraction of all forms of solo, ensemble and choral statements taking into account their intonational susceptibility.

The synthesis of observations concerning the development of opera for children-performers and opera for children-listeners became the basis for systematisation of information on the historical stages of the children's opera formation and evolution in general.

Key words: children's opera, opera for children-performers, opera for children-listeners, periodization, performing children, aimed at the listeners.