

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КУЗЬМІНА ОЛЕКСАНДРА АНАТОЛІВНА

УДК 78.071.1:782.08–053.2(477)«19/20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ
В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Кузьміна О. А. _____

Науковий керівник:

Мізітова Аділя Абдуллівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

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

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

Дослідження спрямоване на виявлення жанрової своєрідності дитячої опери в композиторській творчості ХХ – початку ХХІ століття. Цей феномен на сьогоднішній день постає перед дослідниками і глядацькою аудиторією у всьому своєму розмаїтті. Про це свідчить поява значної кількості нових назв на афішах театрів всього світу, залучення зразків, створених спеціально з урахуванням можливостей дитячого голосу, до освітніх програм. Уперше цей жанр заявив про своє існування в першій третині ХІХ століття. У зразках, що з'явилися тоді, простежувалось поєднання дитячих п'єс морально-етичного спрямування з музичним наповненням. Це вказує на те, що витoki дитячої опери знаходяться в традиції домашнього музикування та її різновидах – домашньому та шкільному театрах. Сплеск творчої активності композиторів у цьому жанрі спостерігається в останній третині ХІХ століття, що пов'язано як з розвитком системи початкової музичної освіти, так і з продовженням існування *Hausmusik*. Тому основні відомості про етап становлення дитячої опери розкидані в мемуарній літературі, епістолярній спадщині, звітах про діяльність окремих музично-театральних колективів. Окрім зазначеного, на формування дитячої опери безпосередньо впливали фольклорні елементи (зокрема, пісні та ігри з дієво-драматичними елементами) та церковні вистави з музичним компонентом за участю дітей (притаманно західним країнам).

Музикознавчий дискурс реагував на появу нового жанру не так швидко. У 1915 році з'являється перше видання, автор якого М. Бахтін зробив спробу

каталогізувати та надати коментар до всіх відомих на той час творів (близько 50). Проте більш активною дослідницька думка стає тільки з середини минулого століття. Серед проблемних питань слід назвати термінологічне. Позиції наукових шкіл різних країн не є однаковими, що призводить до значної розгалуженості. Більшість вчених тяжіє до використання узагальнюючих понять – «опера для дітей» (Н. Михайловська), «дитяча опера» (Т. Квірікадзе, О. Єрмаков, А. Гранжан-Греммінгер). Між тим, М. Фернандес-Карріон свідчить про те, що визначення дитячої опери («*opera infantil*») не існує в іспанській науковій літературі. Німецькі дослідники (Г. Мюллер-Хорнбах, Х. Франкенберг) «дитячою оперою» («*Kinderoper*») називають таку, яку професійні музиканти виконують для дітей. У той же час представниця Чехії І. Ашенбрєнерова «дитячою» називає оперу, проспівану самими дітьми. Ситуація, що склалася, свідчить про необхідність вироблення універсального підходу, за допомогою якого існуючі різновиди дитячої опери об'єднуються за певними ознаками.

На підґрунті результатів наукових досліджень та власних аналітичних спостережень пропонується вважати поняття «дитяча опера» зонтичним терміном (В. Руф), який поєднує два різновиди – оперу для дітей-виконавців та оперу для дітей-слухачів. Для першої характерним є зміст, який відповідає дитячому віку, наявність активної ролі музично-сценічної драматургії й естетико-дидактичної складової, врахування виконавських можливостей дітей, постановка в родинному колі, церкві, школі тощо. Друга, навпаки, поєднує в собі всі жанрові можливості опери, оскільки орієнтована на професійне виконання в умовах театральної сцени, проте обмежена типом змісту у зв'язку з орієнтацією на певну категорію глядачів.

У царині опери для дітей-виконавців можна виокремити дві лінії розвитку – аматорську (яка включає в себе і творчість викладачів музики) та професійно-композиторську. Перший зафіксований зразок – «Сажотрус» М. Б. Даргомижської, 1822; його форму – п'єси з музичними номерами під жанровим підзаголовком «опера для дітей» – наслідував Б. Федоров. Сюжети

таких творів обов'язково мали дидактично-моралізаторську спрямованість. Наприкінці століття з'явилися *«Кім, Цап і Баран»* та *«Музиканти»* М. Брянського, оперна серія В. Орлова (*«Ворона-Вищунка»*, *«Снігур і Ластівка»*, *«Свиня під дубом»*, *«Лисиця і Виноград»*), *«Дім, який побудував Джек»* Дж. Гейнор, що є зразками творчості педагогів музики. Їхній досвід зумовив придатність цих опер для виконання дітьми: доступний діапазон, невеликі пісенні форми. У ХХ столітті здобутки цього напрямку знайшли відбиток у ряді творів, у тому числі видатних композиторів, які мали дидактичну та практичну спрямованість (так звана «шкільна опера» – *«Schuloper»*, втілена у творах *«Той, хто говорить так»* К. Вайля, *«Брундібар»* Г. Креси, *«Другий ураган»* А. Копленда та інші). Не переривається і лінія творчості педагогів-музикантів у ХХІ столітті. Її сучасним представником є Є. Карпенко, автор 13 опер для дітей-виконавців, серед яких – *«Срібна Дівчинка»*. У ній органічно поєднуються усталені жанрові ознаки (казковий сюжет, невеликий обсяг вокальних висловлювань, контрастний розвиток дії) з сучасними жанрово-стильовими прийомами. Серед інших сучасних опер для дітей-виконавців дещо осторонь стоять *«Три старці»* П. Стеценка за однойменним оповіданням Л. Толстого. У ній за допомогою простих прийомів (відносно невеликий обсяг, виконання під фортепіано, обмежений діапазон голосів) відтворюється мудрість притчі, і діти долучаються до духовного досвіду минулого, актуального й сьогодні.

Опери для дітей-виконавців, створені професійними композиторами, надали зрілості попереднім надбанням, завдяки чому цей жанр посів своє місце в палітрі дитячої музики. Першими стали *«Попелюшка»*, *«Червона шапочка»*, *«Сім воронів»* та *«Білосніжка»* Ф. Абта, які поєднують ознаки лідершпілю (комбінація пісенних форм із розмовним текстом) та ораторії (введення в дію оповідача). Зверталися до цього оперного жанру і багато інших композиторів, зокрема М. Лисенко, Ц. Кюї, О. Гречанінов, В. Сокальський, М. Попов-Платонов. Опера останнього *«Зима»* демонструє цікавий зразок створення тексту лібрето з віршів різних поетів, об'єднаних за тематичним принципом, та

доповнених смисловими зв'язками. Створювані опери знаходили своє місце не тільки в домашньому осередку, а й як складова репертуару двох дитячих оперних труп (Одеса), що існували на межі століть.

Опера для дітей-виконавців вирізняється провідною роллю казкових сюжетів (як фольклорних, так і авторських), які сприяли залученню рис суміжних різновидів, зокрема, музичних спектаклів. До останніх належить «*У Лукомор'я дуб зелений*» В. Птушкіна за казками О. Пушкіна. Для окреслення образів композитор використовує різноманітні висловлювання: вокаліз, речитатив, аріозо, мелодекламацію та прозовий текст. Великого значення для драматургічного розвитку набуває система лейттем, що характеризує як конкретного героя, так і певну ситуацію.

Опера для дітей-слухачів з'явилася тоді, коли опера для дітей-виконавців вже сформувала певне коло специфічних рис. До перших зразків відносять «*Гензеля і Гретель*» Е. Хумпердінка. Цей твір розрахований на виконання професійними співаками та оркестром. Композитор зберігає всі риси традиційної опери (увертюра, активна роль оркестру у драматургічному розвитку дії, система лейтмотивів), але трактує їх з огляду на цільову аудиторію, щоб зробити розвиток подій насиченим, а сценічні образи – яскравими. У подальші 50 років розвиток опери для дітей-слухачів відбувався у повільному темпі. Його активізацією відзначена межа 1950-х – 1960-х років. Дослідники пов'язують це явище з кризою опери та необхідністю залучення до театрів молоді аудиторії. Водночас з'являються нові жанрові модифікації, зокрема теле-опера для дітей-глядачів «*Амал і нічні гості*» Дж. К. Менотті. Новаторським було рішення доручити головну партію хлоп'ячому сопрано. Не зовсім звичним був і вибір сюжету – вільно трактований епізод про поклоніння волхвів по-своєму віддзеркалює традицію церковних різдвяних вистав. Навпаки, «*Терем-теремок*» І. Польського (за С. Маршаком) підтримує казкову лінію. У цій опері композитор створює рельєфні яскраві образи завдяки виразним мелодіям, на яких побудовано висловлювання дійових осіб казки.

Значно прискорило оновлення репертуару опер для дітей-слухачів відкриття Московського державного дитячого музичного театру. У зв'язку з необхідністю введення нових спектаклів саме для нього другу редакцію *«Трьох товстунів»* (за казкою Ю. Олеші) зробив *В. Рубін*. Нова версія набула більшої композиційної чіткості і компактності (зокрема, хори були переосмислені в більш камерному дусі), динамізувався розвиток подій, більш чіткими стало окреслення образів головних героїв. Музична мова залишилася такою ж яскравою та блискучою, утворюючою атмосферу свята. Протягом ХХ століття казка продовжує утримувати позиції як одна з найулюбленіших основ опер для дітей-слухачів. *«Рапунцель» Р. Брукса* є одним з таких творів. Лібрето складено за відомою казкою братів Грімм, але призначення для дитячої аудиторії зумовило зникнення мотивів, пов'язаних з еротикою або самогубством. Дія характеризується стрімким розвитком, протистояння добрих і лихих сил окреслено чітко. У той же час за формою цей твір тяжіє до камерності, за рахунок чого добре зарекомендував себе як мобільний. Виставу артисти можуть показувати не тільки в умовах театру, а й у школах, пропагуючи оперне мистецтво. В іншому дусі створив свою оперу-дійство *«Дива дивні» В. Птушкін*. У творі було використано матеріал попередньої музичної вистави за казками О. Пушкіна. Жанрове визначення акцентує провідну роль ігрового компоненту, який реалізується через принцип підміни. До складу оркестру композитор долучив незвичні ударні інструменти, вібрафон, синтезатор, бас-гітару для створення яскравого звукового простору. Провідним для характеристик героїв є лейтмотивний принцип. Невеликий обсяг висловлювань героїв зумовлений чітким слідуванням за формою пушкінського джерела. Мотив ярмарку стає своєрідним рефреном для всієї опери.

У першому десятилітті ХХІ століття серед опер для дітей-слухачів почали з'являтися твори, в яких порушуються гостропроблемні питання, зокрема, війни й насильства. Актуальній темі шкільного булінгу (цькування) присвячений *«Повітряний змій Елайджі» Дж. Ролфа*. Героями цієї опери є живі діти, які не розподіляються на добрих і лихих, а протягом цього твору

змінюються та роблять власний вибір. Протиставлення двох образних сфер робиться завдяки порівнянню звучання «чистого» фортепіано та у комбінації з ударною установкою – віддзеркалювачем сучасної звукової реальності. «Мишача війна» Д. Ческі в алегоричній формі, через казковий сюжет, розкриває механізми війни. В опері задіяно невелику кількість героїв, тому вона підходить для створення мобільної постановки, яку можна використовувати як частину освітнього процесу.

Узагальнюючи спостереження за розвитком опери для дітей-виконавців та опери для дітей-слухачів, у висновках до відповідних Розділів наводиться періодизація кожної з них. Це дає підстави для систематизації відомостей щодо історичних етапів формування та еволюції дитячої опери загалом.

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

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кузьмина А. «Три толстяка» Ю. Олеши в различных оперных версиях В. Рубина. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 85–94.
2. Кузьмина 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. Кузьмина А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. ІХ. С. 318–333.
4. Кузьмина А. Романтическая традиция Hausmusik и её влияние на генезис детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського / ред.-упор. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків, 2017. Вип. Х. С. 78–93.

5. Kuzmina O. Children's opera stage practice in Kharkiv [Практика постановки детских опер в Харькове]. *Central Asian Journal of Art Studies* / Т. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 2. P. 20–29.

ANNOTATION

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 the degree of a 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. This is evidenced by the appearance of a significant number of new titles on the theaters' posters around the world, involvement of samples, created specifically to take into account children's voice, into educational programs. For the first time this genre declared its existence in the first third of the 19th century. The samples that appeared then featured a combination of morally and ethically directed children's pieces with musical content. This indicates that children's opera takes its roots in the tradition of Hausmusik and its varieties – home and school theater. The resurgence of composers' creative activity in this genre is observed in the last third of the 19th century, which is connected both with the development of the primary musical education system and the continued existence of Hausmusik. Therefore, the basic information about this stage of the children's opera formation is scattered in memoir literature, epistolary heritage, and reports on the work of individual musical and theatrical groups. 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.

Musicological discourse responded to the emergence of a new genre not so fast. In 1915, the first edition appeared. M. Bakhtin, its author, attempted to catalogue

and comment on all the works known at the time (about 50). However, researchers became more active only from the middle of the last century. Among the problematic issues the terminological one should be named. Positions of the international scientific schools are not the same, which leads to significant branching. 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. The current situation indicates the necessity of developing a universal approach, which helps to harmonize the existing types of children's opera according to certain features.

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 – *opera for children-performers* and *opera for children-listeners*. The first one is marked by the age-appropriate content, the active role of musical and stage dramaturgy, the presence of the aesthetic and didactic component, taking into account the children's performance abilities, intention to be staged in a family circle, school, church, etc. The second variety, on the contrary, involves all the opera genre features since it is oriented towards professional performance on a theatrical stage, but limited by the type of content as it targets a certain category of viewers.

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 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 necessarily were didactically and moralistically orientated. At the end of the century

*M. Bryansky's «The Cat, the Goat and the Ram» and «The Musicians», V. Orlov's opera series («The Crow-Fortune teller», «The Bullfinch and the Swallow», «The Pig under the Oak», «The Fox and the Grapes»), J. Gaynor's «The House That Jack Built» appeared. They are examples of music teachers' art products. The experience of the said composers made these operas suitable for children: an accessible range, small song forms. In the 20th century the achievements of this direction were reflected in a number of works, including those written by prominent composers, which had didactic and practical orientation (the so-called «school opera» – «Schuloper», embodied in the works «Der Jasager» («The Yes Sayer») by K. Weil, «Brundibar» by H. Krása, «The Second Hurricane» by A. Copland etc.). The line of teachers-musicians' creativity is not interrupted even in the 21st century. Its contemporary representative is *E. Karpenko*, the author of 13 operas for children-performers, among which is «*The Silver Girl*». The established genre signs (fairy tale plot, a small amount of vocal expressions, contrasting development of action) organically combines with modern genre and style techniques in it. Among other contemporary operas for children-performers somewhat offside are «*The Three Hermits*» by *P. Stetsenko* after L. Tolstoy's story of the same name. The wisdom of parables is reproduced in it with the help of simple techniques (relatively small volume, performance under a piano accompaniment, limited voice range), and children are involved in the spiritual experience of the past which is relevant today.*

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 examples are «*Cinderella*», «*Little Red Riding Hood*», «*The Seven Ravens*», and «*Snow White*» by *F. Abt*, which combine signs of Liederspiel (a combination of song forms with spoken text) and oratorio (bringing in a narrator). Many other composers, including *M. Lysenko*, *C. Cui*, *A. Grechaninov*, *V. Sokalsky*, *M. Popov-Platonov*, appealed to this operatic genre. *M. Popov-Platonov's* opera «*Winter*» shows an interesting example of creating a libretto text from the poems of various poets, united by the thematic principle and complemented by semantic connections. 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-performers is distinguished by the leading role of fairy tale plots (both folk and author's) which contributed to the attraction of related varieties features, in particular, musical plays. The latter include «*On Seashore Far a Green Oak Towers*» («*U Lukomoriya dub zeliony*») by V. Ptushkin based on A. Pushkin's tales. To depict images, the composer uses various expressions: vocalise, recitative, arioso, melodic recital and prose text. The system of leitthemes, that characterizes both a particular hero and a certain situation, is significant for the dramatic development.

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. This work is designed for the performance by professional singers and orchestra. The composer retains all the features of the traditional opera (overture, orchestra's active role in the dramatic development of the action, the system of leitmotifs), but interprets them from the perspective of the target audience in order to make the development of events full, and scenic images – vivid. In the subsequent 50 years, opera for children-listeners developed slowly. It became more active at the turn of 1950s – 1960s. Researchers associate this phenomenon with the opera crisis and the need to attract young audiences to theaters. At the same time, new genre modifications appeared, including the television opera for children-viewers «*Amal and the Night Visitors*» by G. C. Menotti. The decision to entrust the main part to the boy soprano was innovative. Not quite customary was the choice of the plot. The freely interpreted episode of the Magi's worship in its own way reflects the tradition of church Christmas performances. On the contrary, «*The Little Wooden House*» («*Teremok*») by I. Polsky (after S. Marshak) supports the fairy tale line. In this opera, the composer creates relief bright images thanks to the expressive melodies on which the statements of each of the actors of the fairy tale are built.

The opera repertoire for children-listeners was renewed soon after the opening of the Moscow State Children's Musical Theatre. The necessity of giving new

performances prompted *V. Rubin* to make the second edition of «*The Three Fat Men*» (after Yu. Olesha's fairy tale) for the theatre. The new version had stricter and more compact composition (in particular, the choirs were redefined in a more chamber way), the development of events became more dynamic, the clarification of the main characters images became clearer. The musical language remained bright and brilliant, creating a festive atmosphere. Over the 20th century, the fairy tale plots continue to hold its position as one of the most beloved bases of opera for children-listeners. «*Rapunzel*» by *R. Brooks* is one of such works. The libretto was made after the famous brothers Grimm's fairy tale, but targeting the children's audience caused the disappearance of erotic or suicide motives. The action is characterized by rapid development; distribution of good and bad power is clearly outlined. At the same time, this work tends to be chamber in form, due to which it has proven itself as portable. Performers can show it not only in theatre, but also in schools, promoting operatic art. In a somewhat different spirit *V. Ptushkin* composed his opera-pageant «*Marvelous Wonders*». In this work the material of the previous musical performance based on A. Pushkin's tales was used. Genre definition emphasizes the leading role of the game component, which is realized through the principle of substitution (heroes dress up in other characters). The orchestra includes unusual percussion instruments, a vibraphone, an electronic keyboard, a bass guitar to create a bright sound space. The primary mean to characterize the heroes is the leitmotif principle. A small amount of hero's statements is conditioned by a strict following A. Pushkin's source. The motive of the fair becomes a kind of refrain for the whole opera.

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. *J. Rolf's* «*Elijah's Kite*» is dedicated to the serious problem of school bullying (baiting). Heroes of this opera are living children who are not divided into good and bad, and during this work they are changing and making their own choices. The contrast between the two image spheres is due to the comparison of the sound of a «pure» piano and its combination with percussion which reflects modern sound reality. «*The Mice War*» by *D. Chesky* in an allegorical form, through a fairy tale

plot, reveals the mechanisms of the war. The opera involves a small number of characters, so it is suitable for creating a mobile production that can be used as part of educational process. Making a summary of observations concerning the development of opera for children-performers and opera for children-listeners, we present periodization of each of them in conclusions to the appropriate Chapters. This gives reason to systematize 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.

LIST OF PUBLICATIONS BY THE SUBJECT OF DISSERTATION

1. Kuzmina O. «Three Fat Man» by Yury Olesha in the different operatic versions by V. Rubin. *Musical art and culture: Scientific bulletin*. Odesa, 2016. Issue 22. P. 85–94.
2. Kuzmina O. Pushkin's golden fish in «the seine» of Ukrainian children's opera. *Scientific bulletin of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Compositional and dramaturgical organization of the musical piece : collection of research papers / ed. V. G. Moskalenko*. Kyiv, 2017. Issue 118. P. 169–180.
3. Kuzmina O. Sociocultural preconditions for the children's opera forming. *Aspects of historical musicology : collection of research papers / Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*. Kharkiv, 2017. Vol. IX. P. 318–333.
4. Kuzmina O. The romantic tradition of Hausmusik and its effect on children's opera genesis. *Aspects of historical musicology : collection of research papers / Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*. Kharkiv, 2017. Vol. X. P. 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.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	21
1.1 Історичні передумови формування жанру дитячої опери	21
1.2 Проблематика жанру дитячої опери у музикознавчому дискурсі	40
Висновки до Розділу 1	67
РОЗДІЛ 2. ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-ВИКОНАВЦІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	69
2.1 Творчість аматорів та музикантів-педагогів у царині опери для дітей-виконавців у ХІХ – на початку ХХІ століття	69
2.2 Творчість професійних композиторів у жанрі опери для дітей-виконавців	111
Висновки до Розділу 2	140
РОЗДІЛ 3. ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-СЛУХАЧІВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	142
3.1 Соціокультурне середовище наприкінці ХІХ – першої половини ХХ століття та його вплив на виникнення опери для дітей-слухачів.....	142
3.2 Казкові сюжети в операх для дітей-слухачів в останній третині ХХ століття.....	165
3.3 Соціальна проблематика в операх для дітей-слухачів початку ХХІ століття	186
Висновки до Розділу 3	204
ВИСНОВКИ	207
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	212
ДОДАТКИ	248

ВСТУП

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. Єйрза, «Кентервільський привид» (2013) М. Ф. Ланге, «Білосніжка та 77 гномів» (2015) О. Кац-Чернін, «Попелюшка» (2015) А. Дойчер тощо); 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, досвід адаптації «Чарівної флейти» В. А. Моцарта для театру маріонеток на Зальцбурзькому 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 [42], М. Бурбан [48], К. Гаврильчик [54–56], О. Єрмаков [88–90], Н. Изуграфова [105–106], Н. Карпенко та Є. Карпенко [120], Т. Квірікадзе [123], М. Лапіна [147–148], П. Соловійов [248], К. Сорокіна [249], О. Якимчук [309], I. Ašenbrenerova [321],

É. Champagne [335], D. Drew [353], M. Fernández-Carrion [358], H. Frankenberg [362], R. Frits, I. Leimberg та N. Sandmeier [363], V. Gregor [369], C. Plank-Baldauf [412], T. Schmitz [421–422], D. Todea [432] та інші); *пов'язані з теорією, історією оперного мистецтва та музичної культури* (Г. Аберт [1], Л. Архимович [17–18], Б. Асаф'єв [20], В. Брієде-Булавінова [40], Л. Данько [78–79], М. Друскін [86–87], І. Іванова та А. Мізітова [98–100], Г. Кулешова [141], І. Немировська [186], М. Сабініна [238], О. Степанов [253], В. Ферман [276], А. Цукер [290], М. Черкашина [297], Б. Ярустовський [311], J. Barnes [322], P. Broman [325], E. Krohn [397], M. A. R. Livemore та Willard F. E. [402], R. Sturges [428], J. Teicher [430] та інші); *жанром, стилем, формоутворенням, тематизмом, інструментознавством тощо* (М. Арановський [15], Л. Березовчук [31], Д. Блюм [32], В. Васина-Гроссман [50], Г. Григор'єва [72–73], Т. Кюрегян [145], О. Соколов [247], А. Сохор [250], В. Холопова [285], В. Цуккерман [291]); *праці з інших галузей наукового знання – історії театру* (А. Анікст [12], Г. Бояджиєв [36], К. Державін [83], І. Петровська та В. Соміна [207], К. Привалова [217], О. Слуцька [243], Л. Шпет [306]); *культурознавства* (Й. Гейзинга [283], Г. Карась [118], Ю. Лотман [155], G. Busch-Salmen [330–331], L. Finscher [360]), *літературознавства* (Є. Брандіс [38], О. Роскін [231]), *педагогіки* (С. Іванова [102], К. Мельченко [168], Н. Мозгальова [177], F. Burrack та C. Maltas [329], C. D'Arcy Maskay [347], T. Dobbs [352], A. M. Herts [381]), *психології* (А. Борщевська [34], Л. Віготський [53], О. Карабанова [116], Є. Ніколаєва [187], Н. Оськіна [204], F. Gökkaaya [367]), *соціології* (Б. Слющинський [244]), *філології* (Н. Анашкіна [7], Ю. Подлубнова [209], І. Степанова [254], В. Чарська-Бойко [293]), *фольклористики* (В. Анікін та Ю. Круглов [11], Ю. Круглов [134], З. Лановик та М. Лановик [146], О. Макарець [161], М. Мельников [167], І. Морозов [179], В. Пропп [219–220]), *фоніатрії* (І. Левідов [150]); *монографії, статті, веб-джерела, присвячені опису життя та творчої діяльності композиторів* (М. Брук [41], А. Григорян [75], С. Зів [94], С. Іванова [103], Л. Кірілліна [125–126], Л. Ковнацька [127], Н. Мещерякова [170], А. Назаров [183], І. Околович [193], Л. Пархоменко [206],

С. Федякін [275], З. Юферова [307–308] та інші); *енциклопедичні видання, словники* [6; 26; 57; 104; 197; 377 та інші]; *епістолярна спадщина* (В. Гаршин [59], М. Гоголь [61], Ц. Кюї [144]); *мемуари* (О. Грекова-Дашковська [70], О. Гречанинов [71], А. Дроссі [85], М. Іпполитов-Іванов [107], І. Нежний [184], Н. Обухова [192], С. Прокоф'єв [218], М. Рейзен [226], Н. Сац [241], К. Станіславський [252], В. Чепуров [295], Д. Шепілов [302], А. Christie [341], А. Hughes [386] та інші); *спеціалізовані каталоги музичних видавництв* ([333; 393–394; 407]), *репертуарні буклети* [365], *Інтернет-ресурси, інтерв'ю* ([143; 255; 355; 368; 374 та інші]).

Матеріалом дослідження слугують клавіри, партитури та рукописи, відео- та аудіозаписи спектаклів (за наявності): F. Abt «*Rothkäppchen*» op. 526 [316], «*Aschenbrödel*» op. 545 [314], «*Schneewittchen*» op. 550 [317], «*Das Märchen von den sieben Raben*» op. 570 [315], R. Brooks «*Rapunzel*» [326], М. Брянський «Кіт, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки» [44], «Музиканти» [46], J. L. Gaynor «*The House That Jack Built*» [364], Є. Карпенко «Срібна дівчинка» [121], G. C. Menotti «*Amahl and the Night Visitors*» [406], В. Орлов «Ворона-Віщунка» [200], «Свиня під дубом» [201], «Снігур і Ластівка» [202], І. Польський «Терем-теремок» [211], М. Попов-Платонов «Зима» [215], В. Птушкін «У Лукомор'я дуб зелений» [223], «Дива дивні» [221–222], J. Rolfe «*Elijah's Kite*» [419], В. Рубін «Три товстуни» (редакції 1960, 1972 років) [233–234], P. Stetsenko «*The Three Hermits*» [425], M. Wheeler «*Grown*» [375], E. Humperdinck «*Hänsel und Gretel*» [388–389], D. Chesky «*The Mice War*» [336]; тексти лібрето опер для дітей М. Даргомижської «Сажотрус» [80], Б. Федорова зі збірки п'єс «Дитячий театр» [278].

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

- введено у науковий обіг визначення понять «опера для дітей-виконавців» та «опера для дітей-слухачів»;
- запропоновано періодизація 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-Бартольд: 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.

РОЗДІЛ 1

ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1 Історичні передумови формування дитячої опери

Виникнення і поступовий розвиток феномену музично-театрального мистецтва, який отримав узагальнену назву «дитяча опера», сьогодні сприймається історично закономірним фактом. Його формування і кристалізація в останній третині XIX століття стали результатом кумулятивної дії кількох чинників, що належать як безпосередньо до сфери музичного мистецтва, так і охоплюють набагато ширший соціокультурний простір. Багатство дитячої опери¹ спонукає вчених до осмислення причин, які зумовили її появу. Наприклад, Н. Ізуграфова серед важливих передумов вказує на романтичну казкову оперу, а також «широке застосування хореографічних сцен, танцювальних номерів у композиції опери» і «класичний балет із його сюїтно-дивертисментною структурою» [106, с. 7]. О. Єрмаков, називаючи дитячу оперу «однією з різновидів класичного оперного прототипу», відмічає зв'язок її жанрового різновиду, призначеного для аматорського виконання, зі значущими явищами «в області дитячої літератури і театру (як найбільш близьких опері видів мистецтва)» [88, с. 15]. Водночас детальне знайомство з ранніми зразками дитячих опер дозволяє говорити про вплив на неї більш широкого спектру явищ.

Відомо, що поява дітей на театральних підмостках не була нововведенням для європейського світу. В Англії у другій половині XVI століття існували трупи хлопчиків-акторів, які виступали на професійних сценах. Сформувалися вони на основі співочих капел. О. Анікст однією з перших відмічає трупу,

¹ Її специфічні особливості, відбиті у двох різновидах, розкриваються у підрозділі 1.2 та підкріплюються аналітичними спостереженнями відповідних розділів дисертації.

діяльність якої у 1576 році була пов'язана з театром «Блек фрайарс» («*Blackfriars*»). У 1584 році з'явилася трупа із капели собору святого Павла, яка давала «вистави у театрі, що був спеціально для них побудований і проіснував до 1590 року» [12, с. 510]. Такий звичай був розповсюджений і у Франції, де працювало декілька подібних колективів. Зокрема, М. Булгаков у романізованій біографії Ж.-Б. Мольєра згадує дитячу «Трупу комедіантів дофіна», яка діяла у середині XVII століття під керівництвом пані Резен, дружини органіста Резена. Колектив спочатку виступав у провінції, пізніше став давати вистави й у Парижі. Заради привернення уваги публіки трупа використовувала сумнівні трюки, найвідомішим з яких став «магічний клавесин»: за вибором Резена інструмент виконував різноманітні п'єси начебто сам по собі, «без усякого доторкання до нього рук людських» [47, с. 154–155]. Таємниця була розкрита під час виступу при дворі Людовіка XIV, коли за наказом короля відкрили кришку клавесина і вийняли звідти «скоцюбленого, замученого і надзвичайно брудного хлопчиська, який грав на внутрішній клавіатурі» [47, с. 155]. «Гутаперчевого» хлопчика-музиканта звали Мішель Барон (*Michel Boyron*), він виявився також обдарований акторськими даними і пізніше став провідним актором у трупі Ж.-Б. Мольєра [26, с. 15].

Своє існування дитячі трупи продовжили і в XVIII столітті: в 1778 році у Парижі на підмостках театру в Булонському лісі заявив про себе колектив, яким керував Олександр Поше, член придворної трупи. Ініціював його створення генерал-скарбник королівських фінансів А.-Л. Бертє де Бланьї. У 1779 – 1782 роках «Комедіанти» відвідували Росію з «гастрольними турами», завдяки чому до нас дійшли відомості про склад трупи. «Німецький Санкт-петербурзький журнал» повідомляє, що «в компанію входили 17 хлопчиків і дівчаток», і серед них особливо відзначалися «Анрі 12 років (перший коханець), Фредерік 8 років (перший слуга), Тереза 9 років (служниця), Аннет 11 років (коханка)» і деякі інші (цит за: [284, с. 165]). Нам дивно бачити найменування «коханець» і «коханка», що стосуються виконавців, які ще не вийшли з дитячого віку, але така була політика театру – для збудження інтересу й залучення публіки

маленьким артистам доручали ролі в п'єсах із репертуару «*Comédie-Française*» та «*Comédie-Italienne*» [284, с. 165], а також у комічних операх [207, с. 94].

Проте здивувати досвідчених глядачів північної Пальміри малолітніми оперними співаками було не так просто. Ще в 1755 році у Придворній співочій капелі Санкт-Петербургу ставилася опера Ф. Арайї¹ «Цефал і Прокріс», у якій багато партій були виконані дітьми, найстаршому з яких, за свідченням історика Я. Штеліна, було 14 років. У «Санкт-Петербурзьких відомостях» 1755 року (№ 18) була розміщена рецензія на новий спектакль: «Шестеро молодих людей російської нації, <...> і які ніде у чужих краях не бували, <...> представляли вигадану О. П. Сумароковим російською мовою й придворним капельмейстером г. Арайєм на музику покладену оперу, що називається “Цефал і Прокріс”, з таким у музиці й італійських манерах мистецтвом і з такими приємними діями, що усі ті, хто знаються, справедливо визнали це театральне дійство абсолютною за образом найкращих у Європі опер» (цит. за: [287]). Комерційні підприємства, які залучали до своїх лав дітей і підлітків, продовжили своє існування в Російській імперії аж до початку ХХ століття. До їх числа належить дитяча трупа І. О. Чистякова, в репертуарі якої були «переважно феєрії з балетами» [207, с. 298]. На дітей-глядачів їх вистави справляли незабутнє враження, що посилювалося, можливо, тим фактом, що по той бік рампи були їхні однолітки. Збереглися спогади актриси оперети О. Грекової-Дашковської про перше відвідування «Казки про Золоту рибку» в постановці чистяковської трупи: «Пам'ятаю, піднялася завіса, і я побачила берег синього моря. Старий тягнув невід. Старого грала дівчинка, оскільки в трупі Чистякова хлопчиків не було. І ось у глибині сцени з води з'явилася витягнута неводом на берег Золота рибка. Коли вона, виблискуючи лускою, з'явилася на сцені, діти, і я у тому числі, завмерли від захвату. “Здрастуй, Сонце!” – сказала Рибка, посміхаючись, і все на сцені засяяло, неначе на всі боки бризнули сонячні промені. Золоту рибку грала молоденька балерина

¹ Арайя Франческо (1709–1767/71, *Araja Francesco*) – італійський композитор, який з 1735 року працював при російському імператорському дворі як диригент і капельмейстер італійської опери. Ф. Арайя є автором першої опери, створеної на оригінальний російський текст, написаний Ф. Г. Волковим [14].

Любочка Бахвалова. Я ніколи не бачила на сцені такої осяйної, милої і жіночної посмішки. Можливо, це було моє перше дитяче враження» [70, с. 8].

Паралельно з комерційними «проектами» до середини XVIII століття по всій Європі в колі заможних людей поширився звичай проводити вільний час, створюючи домашні вистави, причому залучалися до веселого театрального кругообігу усі члени сім'ї, від дорослих до наймолодших. К. Гоцці, описуючи своє дитинство і ранню юність (30-ті роки XVIII століття), повідомляє, що на дачі у Венеції його сім'я володіла невеликим театром, який не відрізнявся «архітектурними красотами». Сценічним талантом було наділено усіх одинадцять братів і сестер Гоцці, тому їх репертуар був напрочуд великим – від трагедій і комедій, вивчених напам'ять, до імпровізованих фарсів. Останні збагачувалися матеріалом, знятим «з натури», – Карло і його сестра Марина, які «прекрасно наслідували деяких сільських дружин і чоловіків», включали в сюжет сценки з участю «карикатурних» сільських парочок, де чоловік нерідко був напідпитку. Музичний супровід також не представляв труднощів, оскільки майбутній письменник у парі зі своїм братом Гаспаро «непогано бринькав на гітарі» римовані куплети власного створення. Стель їх виконання відрізнявся «завзятістю, потрібною в цьому роді мистецтва, яке деякі наївні люди вважають надприродним і дивовижним» [69, с. 587]. Проте між такими театрами і театрами, що робили з дитячої гри засіб для отримання прибутку, існують дві ключові відмінності. По-перше, діяльність театрів і труп, які використовували працю неповнолітніх акторів, була спрямована на розвагу дорослої публіки і мала комерційний характер¹, у той час як завданням дитячого домашнього театру була організація дозвілля юних «акторів». По-друге, репертуар, що виконувався акторами-професіоналами, створювався для дорослого глядача і не враховував інтереси і потреби дітей² [12, с. 510], тоді як для дитячих домашніх театрів писали спеціальні п'єси. Вони носили дидактичний характер і повинні

¹ Як пише О. Анікст про англійський театр, дитячі трупи «у свій час користувалися великим успіхом і з вигодою для антрепренерів конкурували з театрами дорослих акторів» [12, с. 510].

² Наприклад, акторам відродженої близько 1600 року англійської трупи «Діти капели» (згодом «Діти улаштувача розваг королеви»; розпущена в 1619) п'єси поставляли такі автори, як Б. Джонсон (*Ben Jonson, 1573?–1637*), Дж. Марстон (*John Marston, 1576–1634*), Дж. Чапмен (*George Chapman, 1559–1634*) [12, с. 510].

були виховувати в дітях певні моральні якості під час розваг. Це підтверджується історичними свідченнями.

У 1776 році графиня С. де Жанліс (*Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis*) заснувала у своєму маєтку освітній театр для дітей. Вона вважала, що «за допомогою мудрого розвитку драматичного інстинкту дитині можна викладати не лише уроки мови й історії, як того вимагає освіта, але й “елементарні уроки життя”, істини про серце і дух, яких не знайдеш у підручниках»¹ [347, с. 12]. П'єси для своїх дітей графиня писала сама. Незабаром подібний театр з'явився і в Російській імперії. Він існував з 1779 по 1781 роки у маєтку Андрія Тимофійовича Болотова, який брав участь у цьому починанні з великим ентузіазмом: за інформацією К. Привалової, він був «архітектором і столяром, і живописцем, і антрепренером, і режисером, і автором» [217, с. 247]. Дитяча трупа у болотівському театрі створювалася силами домочадців і включала різновікових учасників: підлітків – доньку А. Болотова Єлизавету, «чималого вже віку і обличчям своїм прекрасну», тринадцятирічного вихованця Сезенєва (він успішно грав ролі людей похилого віку), дітей молодшого віку, зокрема, його сина Павла, і зовсім малюків – за словами дослідниці, «спектаклі закінчувалися балетом, “прострибуваним малюками”» [217, с. 248]. У залежності від складу трупи вибирався репертуар, причому голова сім'ї стежив, щоб він підходив виконавцям за віком і темпераментом. Ставилися переважно сучасні п'єси російських авторів – комедії М. Хераскова, О. Сумарокова, М. Попова, – але А. Болотов був не цілком задоволений ними. За його словами, театру потрібна була «комедія, яка складалася б у такий спосіб, щоб усі дійові особи в ній дійсно були відповідні віку, рокам і властивостям тих дітей, які повинні були грати в ній різні ролі» (цит. за: [217, с. 249]). Щоб театр отримав відповідну п'єсу, А. Болотов сам узявся за перо, спираючись на своєрідне *credo*: у п'єсах треба говорити «так просто, пропонувати все так добре, так зрозуміло і розподіляти усі матеріали і

¹ Тут і далі, якщо не вказане зворотне, переклади з іноземних мов виконані автором цього дисертаційного дослідження.

зміни у такий спосіб, щоб вони дітям були якомога зрозуміліші і *найпаче всього не нудні*» (курсив мій – О. К.) (цит. за: [217, с. 245]). Ці базові принципи, сформовані в останній чверті XVIII століття, коли дитяча література тільки починала розвиватися, залишаються важливими й досі, на них спираються письменники, драматурги і лібретисти при створенні творів для дітей.

Домашній театр, як свідчить практика, тісно пов'язаний з традицією *Hausmusik*, або домашнього музикування¹. Про її значення в процесі становлення дитячої опери свідчать деякі факти історичного плану. Розшифровуючи словосполучення *Hausmusik*, що складається з двох коренів, Г. Буш-Зальмен акцентує увагу на його двокореневій природі, де слово «будинок» рівнозначно місцю проживання, а слово «музика» може тлумачитися і як музичні справи, і як твір, призначений для домашнього вживання [330, стп. 229]. Перша згадка про це явище, згідно з німецькою дослідницею, належить до 1605 року, проте проведення зборів, що супроводжувалися спільним виконанням музики, є набагато давнішим і сягає високого Середньовіччя. Проведення часу такого роду могли дозволити собі лише люди, у яких було своє житло і бажання музикувати спільно, залучаючи до цього процесу жінок і дітей [331, с. 388]. Багатовікова практика сприяла формуванню соціально-психологічних функцій домашніх музичних зустрічей. З одного боку, вони дозволяли заповнити досить замкнутий домашній простір і, на думку істориків, розвіювали «меланхолійну самотність»; з іншого боку – визначали правила дозвілля, сприяючи естетизації «культури проживання».

Простежуючи історичну долю домашньої музики, музикознавці відмічають поступове її витіснення в XVII – XVIII століттях розвитком світського камерного музикування [331, с. 390; 360, с. 67]. Додамо до цього швидке зростання кількості оперних театрів, проведення публічних концертів, відкриття концертних залів, що сприяло професіоналізації музичного мистецтва. У той же час, не слід абсолютизувати виявлені тенденції, оскільки практика *Hausmusik* при відсутності спеціальних учбових закладів зберігалася в

¹ Це питання розглядається у статті авторки [138].

глибинному шарі культури. Не випадково Л. Фіншер бачить відмінності між цими двома формами функціонування музики в ступені змістовної і технічної складності творів. На думку німецького вченого, духовна складова домашньої музики відсовувала на другий план прагнення досягти технічної досконалості [360, с. 67]. Ці особливості *Hausmusik* підкреслює й Г. Буш-Зальмен, яка вважає, що ідеї єднання друзів, створення затишної домашньої атмосфери визначили своєрідний генофонд аматорського музикування, підкріплений з другої половини XVII століття виданнями духовних співів і християнської повсякденної домашньої музики. Проте, наприкінці XVIII століття «аматор і музикант отримав особливий статус разом з віртуозом, і напівпублічне музикування стало одним з улюблених розважальних заходів з високими претензіями» [330, стп. 230–231]. Процес розмежування зайняття музикою з усією очевидністю заявив про себе в епоху раннього романтизму, коли розквітає салонна культура і мистецтво віртуозів, що протиставили себе виконанню музичних творів у домашньому середовищі. Однак це не заважає зльоту *Hausmusik* у новому культурно-естетичному просторі, оскільки вона була співзвучна багатьом постулатам романтизму, зокрема такому його відгалуженню, як бідермеєр. Закріпленню позицій домашньої музики в XIX столітті сприяв вихід у світ збірника пісень «Домашня музика», підготовленого В. Х. Рілем. У супровідному листі до видання він виступає пропагандистом аматорського музикування, вбачаючи в ньому порятунок від «знедуховлення <...> мистецтва <...> через салонний дух»¹ (цит. за: [330, стп. 229]).

У XIX столітті володіти грою на інструментах, співати повинна була кожна хоч як-небудь освічена людина, і учителів музики наймали для дітей не лише старовинних дворянських, але і заможних бюргерських сімей. Іноді, якщо дитина проявляла неабияке дарування, приємне проведення часу потім ставало справою усього життя, як це було з Ф. Мендельсоном-Бартольдї, який народився в сім'ї банкіра. Як відмічає Г. Ворбс, у будинку Мендельсонів з 1822 року «збиралися музиканти придворної капели для домашнього музикування, і

¹ Тут переклади з німецької мови виконані кандидатом філологічних наук, доцентом О. М. Белозьоровою.

хлопчиків трапилася нагода випробувати свої сили за диригентським пультом» [52, с. 23]¹. Разом з цим зазначимо, що принципи виховання в сім'ї Мендельсон-Бартольдів ні в якому разі не були спрямовані на виховання вундеркінда, хоча експлуатація творчого потенціалу обдарованих дітей у цей час була в моді. З огляду на це здається цікавим уривок з листа сестри композитора Ребеки: «Нудьгуюча курортна публіка тільки і говорить тут про п'ятирічного вундеркінда. Цими днями піду послухаю. Він грає “Варіації з голови”. Боюся, що неодмінно почую і кожен ляпас, за допомогою яких створювалися ці варіації» (цит. за: [52, с. 22]). Як бачимо, Ребека скептично ставиться до «культури вундеркіндів», що процвітала у другій половині XVIII – першій половині XIX століття. Проте освіту, отриману композитором у будинку своїх батьків, Г. Ворбс обґрунтовано називає «глибоко продуманою, гармонійно побудованою й універсальною» [там само]. Якщо порівняти дитячі роки Ф. Мендельсона і його знаменитого попередника В. А. Моцарта, то стає очевидним, що Фелікс не гастролював і виступав тільки з якого-небудь випадку. Батько ж Вольфганга готував свою дитину-вундеркінда до професійної кар'єри, й усі організовані виступи повинні були підкреслити та продемонструвати незвичність і багату обдарованість його сина. Нагадаємо, що зацікавленість здобутками талановитих дітей мала широке розповсюдження. Цікаві факти стосовно виступів вундеркіндів наводить П. Столпянський, описуючи музичний побут старого Петербургу цього часу. Свої «історичні хроніки» вчений підкріплює анонсом з «Санкт-Петербурзьких відомостей», № 4 від 1759 року: «У великій Міщанській, в кам'яному будинку п. радника Вишнякова у музичного майстра Загольмана продаються різні музичні інструменти, у нього ж є хлопчик 8 років, який на подив грає на скрипці важкі концерти, і притому неабияк співає і танцює» [256, с. 94]. Парадоксально, але

¹ Музично обдарованою була й мати композитора Лея, яка стала першим його вчителем, і сестра Фані. Ф. Мендельсон у дванадцятирічному віці познайомився з Й. В. Гете і став частим гостем в його будинку, представляв увазі нових друзів твори своєї сестри. У листі до «дорогої, кашляючої Фані» дбайливий брат пише, що він відніс її пісні «пані фон Гете – у неї приємний голос. Вона заспіває їх нашому хазяїну. Я йому вже говорив, що це ти їх вигадала, і запитав, чи не хоче він послухати. Він сказав: “Так, так, охоче”!» (цит. за: [52, с. 24]).

факт: унікальні здібності дитини служили рекламою та «продавалися» нарівні з музичними інструментами. На цьому тлі Ф. Мендельсона, завдяки розумному погляду на виховання в його сім'ї, така доля не торкнулася, саме це відкрило дорогу до різнобічного розвитку його таланту. До п'ятнадцятирічного віку – часу створення його єдиної опери «Весілля Камачо» («*Die Hochzeit des Camacho*»), написаною у дусі зингшпілю, – молодий музикант вже був автором інших зингшпілів, призначених для виконання в домашньому колі [351]. Перший з них, згідно інформації К. Брауна (*Clive Brown*), був написаний у 1820 році, ймовірно, до дня народження батька¹ [327, с. 42]. Через декілька років, у 1829 році, композитор знову звернувся до «вітального зингшпілю», створивши «Повернення з чужини» («*Die Heimkehr aus der Fremde*») на честь срібного весілля батьків. Як повідомляють дослідники, твір призначався виключно для приватного виконання, й усі ролі були розподілені «між членами сім'ї або знайомими композитора, лише один з яких, тенор Едуард Мантіус, був професійним співаком»² [350]. Відомо, що «перша вистава пройшла у будинку Мендельсонів 26 грудня 1829 року з публікою 120 чоловік» [там само].

Австро-німецька традиція аматорського музикування охоплювала усіх мешканців будинку, у тому числі і слуг. Зокрема, про це свідчить оголошення з *Wiener Zeitung* за 1785 р.: «Потрібен слуга, неодружений, добре натренований у музиці, особливо в грі на віолончелі» (цит. за: [125, с. 132]). Досить високий рівень музичної підготовки представників вищого соціального стану дозволяв їм виконувати не лише хорали, пісні, дуети, але й уривки з ораторій і опер, а іноді здійснювати вистави в повному об'ємі. Ряд фактів, що підтверджують це, наводить Л. Кірілліна: майбутня імператриця Марія Терезія «замолоду співала в придворних оперних спектаклях, що ставилися її найяснішим батьком

¹ Цей твір, названий «Зингшпіль у 3 сценах», зберігся не повністю, до нас дійшли тільки перша сцена і частина другої. У першій сцені батько Мендельсона Аврам і його брат Йозеф «зображені захопленими гарячою суперечкою про достоїнства “Олімпії” м. Спонтіні, яку Аврам, мабуть, чув в 1819–1820 роках під час свого візиту до Парижу» [327, с. 42].

² Це пояснює «своєрідність» партії Мера, обмеженої декількома тактами музики на звуці «фа», оскільки виконавець, зять Ф. Мендельсона Вільгельм Хензель, взагалі не співав. Незважаючи на очевидну легкість матеріалу, на виставі В. Хензель не потрапив у цю ноту, хоча підказки летіли з усіх боків, і це викликало особливі веселощі публіки. Окрім В. Хензеля і вже згаданого Е. Мантіуса в постановці брали участь Ребека, сестра композитора, і його друзі Деврієнти [319].

(імператором Карлом VI – *О. К.*)», князь Ф. Й. М. Лобковіц виконував басові партії в домашніх оперних виставах, графиня М. А. Г. Хацфельд¹ «співала партію Електри в аматорському спектаклі “Ідоменей” Моцарта, що відбувся в 1786 році в палаці князя Ауерсперга» [125, с. 131]. У останній третині ХІХ століття таку практику буде відроджено в дещо спрощеному вигляді – у формі перших дитячих опер: невеликих за об’ємом і досить простих за музичним текстом, які за недовгий термін могли б бути розучені під керівництвом учителя музики або дорослих родичів. Такого роду опери писали М. Лисенко, М. Брянський, А. Бюхнер, В. Орлов, Теель, Ф. Абт, Г. Хольст і багато інших. Викликають інтерес вказівки до оформлення костюмів, наведені в передмові до опери Теель «Зайчикова наречена»: для створення об’ємних масок, подібних до голів ведмедя, вовка, зайця і лисиці, пропонується просте креслення на сітці. Вирізані елементи треба склеїти і для більшої правдоподібності всім, окрім зайця, приклеїти язички з червоної фланелі. Для прискорення і полегшення процесу виготовлення костюмів можна «на плечі накинути плащі, заколовши їх під горлом (в хід пускайте татові пледи, мамині хустки, простирадла і таке інше» [268, с. 4]. Наявність таких інструкцій говорить про популярність вистав в описуваний період. Залишилися і спогади про те, що спектаклі часто народжувалися в атмосфері гарячкового поспіху. К. Станіславський був неодноразовим свідком того, як у будинку С. І. Мамонтова раз або два на рік «влаштовувалися спектаклі для дітей, а іноді і для дорослих» [252, с. 85]. Переважно ставили п’єси, написані хазяїном або його сином, інколи знайомі композитори представляли нову оперу або «оперету». Постановка дитячих спектаклів обов’язково повинна була укластися в тиждень різдвяних канікул або гулянь на Масляну, коли діти були вільні від занять, що й було причиною прискорених темпів роботи. У додатку В (с. 261) наведено фрагмент зі спогадів славнозвісного режисера про роботу над виставою, який якнайкраще дозволяє зануритися в передсвятковий гармидер, який панував у будинку в цей час.

¹ К. Г. Неф (1748–1798) писав про неї (свідectво датується 1783 роком): «Вона прекрасно виконує речитативи, і одне задоволення слухати її в аріях *parlante*» (цит. за: [125, с. 80]).

Результатом був спектакль, повний протиріч: прекрасне зовнішнє оформлення, сценічні ефекти часто підкреслювали недоліки – недоучені ролі і сценічне боягузтво від соромливості. Втім, думається, що самі учасники цього грандіозного процесу завжди отримували від нього велике задоволення.

Любов до домашнього театру охопила майже усі соціальні стани, не оминаючи навіть імператорську сім'ю. С. Дев'ятов і І. Зимін повідомляють, що взимку 1864 року на віллі Пельон в Ніцці сини Олександра II, семирічний Сергій і чотирирічний Павло, «грали перший у житті спектакль» [81, с. 240]. Театр розташувався в порожніх кімнатах на нижньому поверсі будинку. Давали п'єсу французькою мовою «*La Mansarde du Crim*» («Горище Криму»), написану графом О. О. Бобринським спеціально для цього разу. Іноді учасникам домашніх вистав вдавалося обставити аматорську «театральну справу» з використанням справжніх атрибутів – завіси, квітков, і навіть розділити відносно невеликий простір квартири на партер і гальорку. Так було у будинку сім'ї Дроссі, з якою дружив А. Чехов під час навчання в Таганрізькій гімназії (1870-ті роки). Вітальня слугувала одночасно і сценою, і партером. Відділяла їх одне від одного «кретонова завіса з наклеєними папугами і великою жарптицею» [231, с. 65]. У партері влаштовувалася солідна публіка – «багаті греки та італійці, що сідали на складені в ряд стільці з тим незалежним виглядом, з яким займали вони місця у своїх ложах <...> у міському театрі» [там само]. Для глядачів простих станів знаходилося місце «на гальорці» – в передпокої. Пускали на вистави тільки по квитках (білого кольору – на привілейовані місця, сірого – на прості), які можна було взяти у касира при вході у вітальню. Влітку захоплення молоді театром не припинялося, але імпровізована трупа переходила на просторіші майданчики. За спогадом гімназійного товариша А. Чехова – А. Дроссі, одного літа велика компанія, яка збиралася у заміжньої сестри сім'ї К-вих, бажала поставити спектакль. Підмости облаштували в порожній коморі у дворі. Відкрився імпровізований театр п'єсою «Ямщики, або Витівка гусарського офіцера»; його вистави «користувалися величезним успіхом і завжди робили повні збори» [85]. За літо п'єса була розіграна шість

разів. Проте ця діяльність мала за мету не лише розваги, але й благородні наміри. На афішах, намальованих братом майбутнього письменника, художником Миколою Чеховим, «завжди зазначалося, що збір із спектаклю призначається на користь “одного бідного сімейства”», згадує А. Дроссі [85]. І такі спонукання були властиві не лише таганрізцям.

Зокрема, улітку 1896 року в Іванівці, де з сім'єю Сатіних відпочивав С. Рахманінов, молодше покоління разом з Крейцерами з маєтку Бобильовка хотіли «відновити торішні спектаклі: ставити водевілі, щоб на виручену суму закупити книги для місцевих бібліотек» [275, с. 57]. За словами Льолі [Олени] Крейцер, учениці С. Рахманінова, все було готово – декорації, завіса, вивчені ролі, проте з якоїсь причини (можливо, через хворобу Саші Сатіна) вистава так і не відбулася. Інколи траплялося так, що виконавці довго не могли знайти п'єсу, яка влаштувала б усіх учасників, і тоді вихід був один – писати самим. Про подібний випадок згадує К. Станіславський. Він із товаришами вирішив написати текст і музику невеликої оперети відповідно до наступного принципу: що кожен, хто бажає брати участь, «придумує собі роль за своїм смаком і пояснює, кого б йому хотілося грати» [252, с. 50]. Виходячи з «замовлень», слід було скласти сюжет. Але тут творці зіткнулися з неочікуваною складністю: відсутністю «основної думки, яка б усе об'єднувала, керувала б автором і направляла його до певної мети» [252, с. 51]. Тому оперета, сценічна і весела в окремих епізодах, загалом не вдалася і успіху не мала [252, с. 52]. Проте так ризикнути наважувалися не всі, деякі просто вибирали більш чи менш складний музичний твір і приступали до роботи над ним. Подібний випадок описаний в «Автобіографії» А. Крісті. Приблизно у 1903–1904 рр. у сім'ї її знайомих Хакслі, які мали п'ять дочок, вирішили поставити оперу Гілберта і Саллівана (*Gilbert and Sullivan*)¹ «Охоронець» (офіційний переклад назви «*The Yeomen of the Guard*»). Це був не перший досвід, до того, як майбутня письменниця познайомила з Хакслі, вони вже ставили «Терпіння» («*Patience*») тих же

¹ «Гілберт і Салліван» – сумісний «бренд» В. Гілберта (*William Gilbert*; лібретист) і А. Саллівана (*Arthur Sullivan*; композитор), під яким вони створили 14 комічних опер (у деяких джерела називають їх оперетами) [366].

авторів. А. Крісті, у якої було красиве сопрано, отримала одну з головних партій – полковника Ферфакса. Складностей з розучуванням музичних уривків не виникло, але чоловіча роль, яка дісталася дівчині, стала причиною несподіваних труднощів з костюмом. Причиною тому були вікторіанські правила пристойності. Місіс Міллер, мама новоспеченої співачки, вважала, що «неблагопристойно <...> з'являтися на сцені в коротких штанах XVI століття або ще в чомусь такому» [341, с. 110], оскільки, не рахуючи панчіх, ноги в них були оголені набагато вище колін, що було категорично неприйнятне для дівчини з поважної сім'ї. Історично достовірні штани довелося замінити на мішкувату, але благопристойну модель для гольфу. Доповнювала «маскування» мантія, за пропозицією місіс Міллер перекинута через плече [там само].

Не тільки англійці вміли весело проводити своє дозвілля. Н. Обухова згадує про своє дитинство, що пройшло в дідовій садибі: «Взимку, зазвичай на Різдво, <...> крім ялинки, влаштовували живі картини, ставили дитячі вистави, розігрували шаради <...>. Звичайно грали одноактні п'єси (або водевілі, як пише Н. Обухова далі – *О. К.*), довго репетирували, добре вивчали ролі, причому все робили самі: вішали завісу, майстрували декорації, шили з різних ганчірок костюми. Декорації були досить примітивні, наприклад, мітла з одягненою на неї білим простирадлом повинна була зображувати дерево, вкрите снігом тощо» [192, с. 37]. Започаткував подібний звичай у себе і Ф. Шаляпін. Тричі на рік він проводив у своєму особняку бали для дітей та постановки музичних вистав. Майбутня відома радянська акторка (дворянка за походженням) Любов Орлова в семирічному віці виконала партію Редьки в дитячій опері А. Бюхнера «Грибний переполох». Робота над музичною частиною велася під керівництвом учительки музики старших дітей Шаляпіних, які теж брали участь у постановці. До оформлення вистави, хоча вона і була домашнім дитячим спектаклем, підійшли дуже серйозно: костюми замовили у професійного модельєра Н. Ламанової, задник розписував Б. Кустодієв, афішу розробив Л. Бакст [237, с. 11]. Деякі з музикантів нерідко й самі могли скласти музичний спектакль для своїх дітей, як це було в родині композитора І. Саца.

Його донька Наталя згадує: «Сюрприз. За те, що наші дівчата не плаксійки які-небудь, а хороші товариші, я написав для них оперу. За мною! <...> Опера називається “Казка про золоте яєчко”. Тато грає акомпанемент і співає за діда, мама – за бабу, я – курочка, Ніна [сестра] мишку» [241, с. 28]. Цей твір був зовсім маленьким, але головна ціль – зробіть що-небудь разом усією сім’єю – була досягнута. У ХХ столітті традиція домашніх музичних вистав перестала бути затребуваною у сімейному колі внаслідок відмирання традиції домашнього музикування і перемістилася у постановочну практику дитячих палаців культури, музичних і загальноосвітніх шкіл тощо. Одним з відблисків старовинної традиції можна вважати спектаклі, які ставилися влітку 1982 року в Посаді, де відпочивали Н. Гутман і О. Каган з дітьми, а також їхні друзі. Віолончелістка розповідає, що під враженням від фестивалю камерної музики у фінському місті Кухмо, де музиканти виступали перед цим, вони «вирішили теж що-небудь влаштувати, головним чином – для дітей, щоб вони зрозуміли, що не даремно їх тягнули з річки і саджали за інструменти» [143]. Вигадка вдалася – діти, серед яких були К. Сканаві і О. Мельников, виступали в ролі солістів, Наталя і Олег були замість симфонічного оркестру, а їх друзі з немuzичного світу «випускали щоденну стінгазету, робили програмки з дитячими малюнками, писали і ставили опери та оперети на сюжети з місцевого життя» [там само].

Якщо у наш час домашні театральні постановки є швидше виключенням з правил, на відміну від шкільних, то у минулому, як уже було сказано вище, обидва ці напрями аматорського театру були нарівні популярні. Цікаво, що перші спроби поєднати традиційний шкільний театр з оперним жанром відбулися ще наприкінці XVIII століття. Зокрема, Г. Баришев повідомляє про появу у 1789 році у Забельській домініканській колегії (Белорусія) «шкільної опери» «Аполлон-законодавець» Михаїла Цяцерського (викладач риторики і поезики, який склав прозаїчні сцени) та Рафаела Вардоцького (домініканця-музиканта). Автор віршів залишається невідомим [27, с. 98]. Поєднання рис двох жанрів науковець вбачає у тому, що, з одного боку, було збережено

«дидактичну направленість, структуру шкільних драм¹, їх улюблених персонажів²», з іншого, твір підпорядковувався вже законам «нової музичної драматургії» [27, с. 96], на відміну від більш ранніх зразків, у яких музика «виконувала суто допоміжні функції» [27, с. 98]. У «Аполлоні-законодавці» зустрічаються речитативи, арії та ансамблеві сцени. Жіночі образи відсутні, оскільки Забельський колегіум був суто для хлопців. У музиці ж поруч із «сильним впливом західноєвропейського оперного мистецтва та інструментальної музики XIX століття», відзначає Г. Барішев, є «відбиток білорусько-польських народнопісенних і танцювальних жанрів» [27, с. 99].

У XIX столітті театральна практика продовжила своє існування в гімназіях, інститутах шляхетних дівчат і училищах, де заповнювала позаурочний час вихованців, у тому числі М. Гоголя, В. Оболенського, П. Буржинського, М. Рильського. Гімназійне начальство вітало таку діяльність своїх підопічних, оскільки, як відмічає А. Анненська, вважалося, «що вона відволікає їх від шкідливих витівок і слугує розвитку їх естетичного смаку» [13, с. 12]. М. Гоголь згадує у листі до матері в лютому 1827 року: «Масницю увесь тиждень ми провели так, що бажаю всякому її провести, як ми: увесь тиждень веселилися без утоми. Чотири дні поспіль був у нас театр <...>» [61, с. 83], причому на ці вистави навіть пускали міську публіку, що говорить про досить високий рівень виконання. Веселощі супроводжували й іншу низку зимових святкових днів – Святки. Окрім гулянь, ігор з перевдяганням – ряження, були і інші забави. Зокрема, Василь Орлов у 1895 році написав низку оперних творів, пояснивши свою позицію так: «В усіх учбових закладах на Святках та інших дитячих святах влаштовуються усілякі ігри зі співом і танцями; отже і справжні <...> опери <...> можуть знайти собі увагу серед молоді, яка навчається» [201,

¹ Зокрема, П. Морозов наводить наступні відомості щодо композиційних особливостей: головних розділів було три – пролог, фабула та епілог. З прологом найчастіше виступав сам автор п'єси, він звертався до аудиторії зі «стислим поясненням основної ідеї п'єси <...> та напученням, що слідувало з неї», після чого йшов *argumentum* (своєрідний синопсис вистави) [180, с. 49]. Після цього йшла фабула – власне, сама п'єса, яка складалася з актів та сцен. «Перед кожним актом, – пише автор, – часто подавався окремий пролог, кожний акт завершувався хором <...>» [там само]. Наприкінці містився епілог з подякою глядачам «за увагу» та проханням бути поблажливими [180, с. 50].

² Серед них – Аполлон, музи, античні поети.

с. 4]. Через два десятиліття український композитор М. Леонтович, як пише його біограф Ю. Масютин (псевдонім Я. Юрмас), на прохання директора Першої української гімназії у Києві почав роботу над музикою до дитячої сцени Б. Грінченка «На русалчин Великдень» [193, с. 148]. Композитор Ф. Козицький вважав, що цю «музику, написану зі спеціальною метою для самостійного дитячого виконання, слід вважати за оперу на текст цього ж твору Грінченка» (цит. за: [193, с. 148]).

Розглядаючи передумови формування дитячої опери та її тісні зв'язки з різними культурними явищами, не слід упускати з уваги дитячий ігровий фольклор з елементами драматизації – рухливо-діалогічні ігри та танцювально-ігрові пісні, що комбінують спів з дією за визначеним «сценарієм», який сформувався впродовж віків. Найстарішими вважаються драматичні хороводні ігри, «які колись були частиною весняного календарного обряду» [146, с. 583]. Календарно-обрядова гра, як відмічає О. Макарець, містить у собі «два рівні вираження основного ритуально-ігрового змісту: вербальний та акціональний» [161, с. 121]. Інакше кажучи, іграм властивий прямий зв'язок між словом і рухом: «<...> ігрова пластика цілком залежить від сюжету пісні, що супроводжує гру» [там само]. Маючи синкретичну цілісність – «слова, мелодії, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані» [161, с. 122], такі ігри споріднені з оперним мистецтвом, синтетичним за своєю природою. Дитяча опера, поєднуючи в собі досвід декількох напрямів, немов би «замикає коло», по-новому втілюючи цю спаяність низки елементів. В. Орлов навіть включив гру «Зайчику, пострибай» до опери «Ворона-віщунка», описавши правила гри в ремарці. Ця гра належить до другої групи дитячих ігор – «драматичних мініатюр з імітацією вчинків та поведінки звірів, птахів», які, можливо, залишилися як релікти тотемних культів предків-тварин [146, с. 584]. Крім того, дитячий фольклор став найбагатшим джерелом для сюжетів опер, а також музичною скарбничкою, надаючи композиторам матеріал як для прямого цитування і обробок пісень, так і для опори на певні фольклорні моделі, втілені в індивідуальному стилістичному руслі. Багатьом відома опера М. Лисенка

«Зима і Весна, або Снігова Краля» (1892), що обіграє популярний сюжет циклічної зміни пір року, проте вона не єдина у своєму роді. Українська письменниця О. Пчілка написала оперету «Дві чарівниці» (1919), додавши іншу назву – «Зима й Весна». Твір призначався для дитячого аматорського театру, організованого О. Пчілкою у Зеленому Гаї (урочище під Гадячем). Окрім цієї оперети, вона створила ще 6 п'єс, щоб поповнити репертуар: «Весняний ранок Тарасовий», «Кобзареві діти» (1920), «Різдвяна байка» (1919), «Щасливий день Тараса Кравченка» (1920), «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» (1919), «Небезпечний спів і скарб» [305, с. 406]. У листі до онука письменниця говорить про проблему, що спонукала її до написання цих творів: «На такі твори тільки великий попит. Бо грать хочуть, а п'єс – нема! А бабуня – понаписувала (отут, у холоді!)». І тепер «їх грають діти, тутешні школярі й дівчатка, на сцені» (цит за: [305, с. 407]). У центрі сюжетних колізій – Масниця як відображення природного протистояння двох героїв-антагоністів. О. Пчілка використала у своєму творі обряди, прикмети, народні звичаї [305, с. 407–408]. Інакше втілює фольклорну складову Б. Тищенко в опері «Крадене сонце» (1968) за однойменною казкою К. Чуковського. Як відмічає Л. Іванова, зв'язок з фольклором в опері «проявляє себе на всіх рівнях: змісту, форми-структури, мовних засобів» [101, с. 62]. До лібрето увійшли дитячі лічилки, дражнилки, примовки, які «стимулюють відповідні музичні засоби і формують вигляд дитячої опери» [101, с. 64]. Пряме цитування композитор не використовує, але дитячі «пісеньки» він створює «за фольклорною моделлю, <...> ґрунтуючись на сутнісних ознаках жанру: рівній ритміці, повному структурному паралелізмі музичних і словесних фраз, мелодиці, побудованій на поперемінній повторності двох звуків» [101, с. 69].

Якщо зазначені вище соціокультурні чинники вплинули на зародження і формування дитячої опери в усіх регіонах Європи, то традиція церковної постановки музичних п'єс за участю дітей характерна лише для західного світу, де здавна існувала традиція вистав, у тому числі і з музикою, при церкві. У ранньому Середньовіччі це була літургійна і напівлітургійна драма. Як вказує

Г. Бояджиєв, вона включалася в загальний хід меси, проте вже мала «діалогізовані групові репліки-питання, що поєднуються з індивідуальними відповідями, і антифонний спів, що переплітається з мовним діалогом». Текст ділився між окремими учасниками, застосовувалися спеціальні костюми [36, с. 28]. У XIII столітті виникли міраклі (від латин. *miraculum* – диво) – п'єси, що «розповідали про чудеса, які здійснювала богоматір або святі». Їхні сюжети походили з легенд про святих, і, на відміну від літургійної драми, «побут був цілком законним елементом постановки, оскільки святі “здійснювали чудеса” в звичайних життєвих обставинах» [36, с. 42]. Внутрішній світ персонажів міраклю, як і у фольклорних казках, «обумовлювався не велінням живого почуття, а системою розсудливих положень» [36, с. 53]. Наступним кроком у розвитку церковних жанрів стала містерія, яка зайняла місце серед урочистостей, що зазвичай проводилися у ярмаркові дні. Це було явище загальноміського масштабу, вистава розтягувалася на декілька днів¹, і в ній так чи інакше брали участь усі городяни, у тому числі – діти [36, с. 56–57].

Як бачимо, церква упродовж століть була своєрідним культурним осередком, який у той час був доступним усім верствам населення. У наші дні практика постановок на релігійний сюжет залишилася, але якщо раніше їх розігрували дорослі актори, то тепер у п'єсах при церкві, в недільній або в загальноосвітній школі беруть участь діти різного віку. Коло сюжетів таких вистав з часом звузилося до різдвяної тематики, проте музична складова залишилася обов'язковою. Вона може бути обмеженою хоровим виконанням наприкінці п'єси якого-небудь гімну або хоралу відповідно до змісту або вирішеною в дусі чергування сольних і хорових епізодів (модель мюзиклу). У англomовному світі такі спектаклі називаються *Nativity play* або *Christmas pageant* (п'єса на сюжет Різдва або різдвяне дійство) [408], у Німеччині – *Krippenspiel* (від *Krippe* – ясла, в яких, за переказами, лежало немовля Ісус) [396], у країнах Латинської Америки – *la pastorela* (п'єса пастуха) [411]. Саме у наслідування цій традиції британський композитор Г. Кросс (*Gordon Crosse*)

¹ Як відмічає Г. Бояджиєв, у Бурже в 1536 р. містерія «Діяння апостольські» йшла 40 днів [36, с. 83].

написав різдвяну оперу «Холлі з родини Бонгів» («*Holly from the bongos*»; 1974), призначену для дитячого хору [370, с. 226] у супроводі інструментального ансамблю дорослих музикантів (труба, струнний квартет, фортепіано, орган та перкусія) [383]. Проте реалії сучасного життя впливають на цю традицію, і, як повідомляють Дж. Генрі (*Julie Henry*) і В. Міллер (*Vikki Miller*), кореспонденти великобританського видання *The Telegraph*, соціологічне дослідження у 2007 році показало, що тільки в одній з п'яти шкіл ставитимуть п'єсу на релігійний різдвяний сюжет, інші школи звернуться до світських нейтральних сюжетів або взагалі відмовляться від постановок, щоб не утискати учнів інших віросповідань, в яких Різдво не є одним з найголовніших свят [380]. Цікаво, що в останні три десятиліття культурна дифузія призвела до впровадження практики таких вистав, які властиві католицькій і протестантській церквам, в діяльність православних недільних шкіл. З'явився новий, ще не досліджений жанр, який можна вважати специфічною формою дитячої опери, – «дитячий православний мюзикл» (композитор В. Л. Дроцевич) [49].

При усьому розмаїтті перерахованих вище посилянь, на формування дитячої опери істотно вплинув досвід «дорослого» оперного жанру. Саме від нього були узяті специфічні форми висловлювання (речитатив, аріозо, дует, тріо тощо), «принципи загальної конструкції» (В. Ферман) твору (основні структурно-драматургічні одиниці – сцена, картина, акт; закономірності музично-сценічного розвитку – експозиція дійових осіб, колізії, які просувають сюжетні події до кульмінації, і їх розв'язання), введення тем-характеристик і лейтмотивів. З іншого боку, безпосереднім орієнтиром для композиторів стали дві жанрово-стильові моделі комічної опери – французька *opéra-comique* та австро-німецький зингшпіль. На становлення дитячої опери сприяв не північнонімецький тип останнього, для якого «дуже показовим є прояв елементів “Штюрмерства”, що виразився у підкресленні ролі особи і переживань героя, у проблісках соціальної сатири, у посиленні рис сентименталізму», а його віденська модифікація, у якій «сильний момент феєричний, казково-фантастичний» [278, с. 194]. Зв'язок з обома різновидами

пояснює принцип чергування розмовних діалогів з сольними вокальними номерами, переважання невеликих ансамблів, зокрема дуетів; конкретніше із зингшпілем – увага до казково-фантастичних сюжетів; з *opéra-comique* – тип персонажів, які не належать до вищих станів (сільські діти, актори балагана тощо).

Отже, дитяча опера, незважаючи на свою уявну простоту, формувалася під впливом декількох соціокультурних чинників¹, які вступали у взаємодію між собою, внаслідок чого викристалізувався оригінальний жанр з характерними для нього рисами. Як і його «дорослий» прообраз, він накопичив на сьогоднішній день величезну кількість зразків, продовжує видозмінюватися і розвиватися відповідно до вимог часу. Активна композиторська практика стимулює появу дослідницьких праць, присвячених різним аспектам цього музично-театрального феномену.

1.2 Проблематика жанру дитячої опери у музикознавчому дискурсі

Опера у ХХ столітті не втрачає своїх провідних позицій, незважаючи на проблеми, що виникають у розвитку жанру в зв'язку з радикальним оновленням усієї системи музикальної мови. Накопичений до цього часу досвід залишав досить свободи для розширення пізнавальних можливостей жанру. Сказане стосується не лише освоєння нових сюжетів, оновлення жанрових різновидів, що склалися, особливостей композиторського мислення, але й пошуку нових форм оперного висловлювання, композиційно-драматургічного рішення, зв'язку з іншими музично-театральними і інструментальними жанрами. Це зумовило появу праць найширшої проблематики, серед яких можна назвати дослідження Л. Архімович [17–18], А. Гозенпуда [63], Л. Данько [79], М. Друскіна [86], Г. Кречмара [132], Г. Кулешової [141], П. Луцкера та І. Сусідко [157], Р. Роллана [228], М. Сабініної [238], А. Цукера [290], М. Черкашиної [297], Б. Ярустовського [311] та інших. Але серед цього розмаїття складно знайти дослідження, присвячені спеціально дитячій опері.

¹ Взаємодія цих факторів розглядається у статті авторки [139].

Тому особливо цінними є відомості, що зустрічаються в окремих джерелах. Зокрема, у статті про оперу для дітей в «Театральній енциклопедії» (1961) наводиться ряд прикладів, нажаль, з помилкою в даті їх створення [62, стп. 175–177]. Зокрема, опера «Кіт, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки» М. Брянського, датована 1900 роком, уперше вийшла у пресі ще у 1886 році в додатку до дитячого журналу «Джерело» [43], а у 1901 році була перевидана літографією П. К. Селіверстова [44]. Ця деталь говорить про безперечний попит на такі твори. На сторінках «Педагогічної енциклопедії» (1966) можна знайти досить велику кількість прикладів, але дати написання творів указані в окремих випадках, що утрудняє орієнтування в історичному процесі розвитку жанру [198, стп. 205–207]. У обох виданнях є згадки про опери зарубіжних композиторів, але, спираючись лише на них, складно судити про жанроутворюючі процеси в багатьох європейських країнах. У «Музичній енциклопедії» (1974) дитяча опера/опера для дітей тільки згадується в матеріалі про дитячу музику [6, стб. 204–208]. Що до різноманітних навчальних посібників, то в них, як правило, називають «Козу-Дерезу», «Пана Коцького» та «Зиму й Весну» М. Лисенка [112, с. 208–210], «Івасика-Телесика» та «Лисичку, Котика і Півника» К. Стеценка [113., с. 176–178], «Гусей-лебедів» і «Казку про мертву царівну» Ю. Вейсберг, «Вовка і семеро козенят» М. Ковалю, «Казку про рибалку і рибку» Л. Половінкіна [110, с. 295–296], «Трьох товстунів» В. Рубіна і «Морозко» М. Красєва [111, с. 401–403]. Наведені факти дозволяють припустити, що в першій половині ХХ століття дитяча опера не привертала пильної уваги дослідників; дослідження, присвячені питанням її становлення, розвитку, типології та жанрових особливостей і т. ін., були поодинокими серед праць як українських, так і зарубіжних учених. Проте у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття ситуація змінюється. До цього часу накопичилося багато різнопланових творів, активізувалася практика постановок аматорськими та професійними колективами, які послуговували «каталізатором» дослідницького інтересу.

Постійно зростаюча кількість нових зразків стимулювала появу спеціальних каталогів, що полегшують орієнтування в просторі дитячої опери. Серед них – видання з коментарями, які представляють велику цінність для дослідників-музикознавців, педагогів-музикантів і керівників музично-драматичних студій. Серед перших досліджень такого роду – «Огляд дитячих опер» М. Бахтіна [29]. Автор надає в ній загальну характеристику доступного до 1915 року музичного матеріалу (по можливості користуючись «існуючими відгуками фахівців-музикантів» [29, с. 3]), спрямовану на те, щоб «допомогти у виборі творів, що більш-менш задовольняють естетичні вимоги» [29, с. 48]. Усього М. Бахтін розглянув приблизно 50 дитячих опер російських та зарубіжних композиторів. На підставі проаналізованого матеріалу він приходить до наступних висновків: 1) у більшості дитячих опер спостерігається не занадто високий рівень лібрето: «Одні з них сповнені прописної моралі і притому украй слабкі в літературному відношенні; інші, запозичені з казок, занадто елементарно пристосовані до сцени і є швидше епічними, ніж драматичними творами, незважаючи навіть на декламаційний стиль опери» [29, с. 47]; 2) оцінити твори в музичному відношенні виявилось складною справою, оскільки «загального критерію тут не встановлено. Серед дитячих композиторів опер є представники усіляких течій, у тому числі й ті, які не користуються загальним визнанням» [там само]. У зв'язку з цим часто авторові доводиться обмежуватися лише характеристикою окремих зразків. За характером надання інформації наближується до каталогу стаття-огляд І. Фаддєєвої «Про дитячі опери» (1961) [274], яка переслідувала практичну мету – ознайомити керівників дитячої художньої самодіяльності з операми, які були б під силу аматорським музичним театрам. Останнє зумовило те, що учена, розглядаючи велику кількість зразків і зазначаючи можливі труднощі при розучуванні і сценічній реалізації, не виходить на рівень узагальнюючих висновків про найбільш розповсюджені форми висловлювань, типи сюжетів, композиційно-драматургічні особливості. Проте не можна не відмітити і позитивних сторін цієї публікації – однієї з небагатьох у середині ХХ століття і украй нечисленних

у наш час, – що дає можливість отримати уявлення про репертуарну скарбничку дитячої опери, забезпечену професійним музикознавчим коментарем.

На межі століть російською мовою з'явився тільки один каталог, складений В. М. Чепуровим¹ (2000) [296]. Він повністю присвячений жанрам дитячої опери, оперети, музичної казки, водевіля. Видання містить інформацію про 163 твори, проте ознайомитися з ним на сьогодні неможливо. Скупість відомостей частково компенсують щорічні каталоги різних музичних видавництв, звіти спілок композиторів, проте до їх завдання не входить постійний розшук творів певного жанру, через це дитяча опера видається за принципом випадковості. Водночас не можна зменшувати значення нововведень, які, зокрема, вплинули на випуск рекомендаційного покажчика нот, книг і журнальних статей «Казка в музиці» (1983) [242]. Незважаючи на його обмежений тираж – 500 екземплярів, він здатний задовольнити інтереси як постановників, так і дослідників. У ньому дитячі опери, оперети, музичні казки і спектаклі винесені в окремі розділи, що полегшує пошук; проте за 35 років, що пройшли з моменту випуску цього покажчика, з'явилися нові твори, і оновлене видання украй потрібне.

Існуючі прогалини здатна заповнити зарубіжна література. Більш того, позиція багатьох авторів, їх оцінка ситуації дозволяє говорити про активну роботу в цьому напрямі. Наприклад, у передмові до французького каталогу «Опери для дітей» [420] («*Opéras pour enfants*», 1993) говориться, що книга «75 опер для дітей» («*75 opéras pour enfants*», 1989) Ж.-Ф. Клоделя (*Jean-François Claudel*) і Л. Алларде (*Lucie Allardet*) «швидко вичерпала себе» [420, с. 5], чим і пояснюється вихід нового каталогу, який представляє широкій публіці як вже видані твори (128 зразків), так і ті, що ще не побачили світ, але доступні для придбання (102 твори; поряд з кожною такою оперою вказані контакти особи, яка може надати доступ до клавіру або партитури [420, с. 155–171]). У цьому

¹ Чепуров Віктор Миколайович (1926–2018) – музичний педагог, керівник дитячого оперного театру «Гуси-лебеді» (створений у 1957 році, існує більше 50 років) у школі № 12 на станції Чкаловська (Щьолково) [296]. Свій досвід керівництва аматорськими постановками дитячих опер він описав у книзі «Музика в школі. З досвіду роботи» [295].

каталозі особливий інтерес представляє класифікація, запропонована укладачами К. Розер (*Caroline Rosoor*) і Ж.-М. Торе (*Jean-Michel Thauré*). Для того, щоб полегшити вибір того чи іншого твору для постановки відповідно до можливостей дітей, автори обирають одночасно два критерії – вік виконавців (**A** – 4–7 років, **B** – 7–11, **C** – 10–13, **D** – від 13 і старше, «до закінчення 4 класу»¹) та рівень складності (**1** – доступно для всіх, **2** – вимагає певних навичок і «регулярної практики у вокальній діяльності», **3** – для спеціально навчених груп) [420, с. 7–8]. Кожен з виданих творів отримав індекс – **A1, A2, A3** (можливий і комбінований варіант – **AB1, B1/2...** – для різного віку і рівнів складності), що спрощує вибір репертуару для музичних керівників.

Відомі щонайменше два великі німецькомовні видання – каталог з коментарями «Дітям потрібний театр: Музичний театр і концерти для дітей та юнацтва» («*Kinder brauchen Theater: Musiktheater und Konzerte für Kinder und Jugendliche*»; *Schott Music*, 2009, 2012) [393–394] та «Музичний театр для дітей і юнацтва» («*Musiktheater für Kinder und Jugendliche*»; *Boosey & Hawkes*, 2017) [407]. Обидва складені так, щоб зацікавленій людині було легко зорієнтуватися у великій кількості творів. *Schott Music* групує їх за жанровою ознакою – «Зингшпілі та сценічні кантати» [394, с. 6–61], «Мюзикл» [394, с. 62–91], «Опера» (для аматорського і професійного виконання) [394, с. 92–123, 124–185], «П'єси для класної кімнати» [394, с. 187–201], «Дитячий концерт» [394, с. 203–223]. Крім того, є і тематико-сюжетний покажчик, який дозволяє підібрати твір з максимальною точністю [394, с. 232–236]. *Boosey & Hawkes* пропонує групування відразу за чотирма параметрами – типи складу виконавців, тематика, цільова аудиторія (6–10 років, 8–12, 10–14 і від 14 і старше) і тривалість [407, с. 1]. Більш скромно – тільки в розділі «Дитяча музика» – представлена дитяча опера у спільному вокальному каталозі видавництв *Carl Fischer Music, Theodore Presser Company & Affiliated Publishers*, проте він виходить щорічно [333].

¹ У французькій системі освіти учні навчаються у колежі 4 роки, нумерація класів йде у зворотному порядку від звичної нам системи: дитина поступає до 6 класу, а закінчує 3; 4 клас відповідає віку 13–14 років [342].

Наукова література, доступна для вивчення на сьогодні, є різноманітною, і демонструє різні підходи. Виходячи з дослідницьких домінант, праці можна умовно розділити на три групи. **Першу** формують розділи монографій, статті, присвячені творчості окремих авторів або обраним творам, в яких музикознавці розглядають дитячі опери в контексті жанрових переваг композиторів і не виходять на рівень узагальнення. Серед таких назвемо роботи М. Бурбана [48], К. Гаврильчика [54–56], С. Голубенко [66], М. Гольдштейна [67], Д. Григор'євої та А. Джаббарова [74], Н. Данилової [77], Л. Іванової [101], С. Зив [94], Д. Кабалевського [114], А. Карпенко [119], Л. Ковнацької [127], М. Лапіної [147–148], Н. Лєсовиченко [152], Л. Малацай [162], Н. Мещерякової [170], І. Нінової [189], Л. Пархоменко [206], Л. Полтави [210], Ц. Рацкої [225], О. Соколенко [246], Р. Сулім [258], Л. Ханіної [281], Є. Царьової [286], Цзоу Ся [289], О. Ширяєвої [303], *E. Bauer* [323], *D. W. Chetel* [338], *J. H. B. Humberstone* [387], *J. Kensmoe* [392], *G. McBurney* [403], *E. B. Stawiski* [424] та інших. Між тим, завдяки ним стають відомими деякі факти щодо умов побутування дитячих опер в культурному колі різних країн, традицій постановок, жанрово-стильових особливостей окремих творів, які можуть бути залучені при створенні широкого панорамного історичного огляду існування цього жанру. Зокрема, Є. Царьова повідомляє про створення красноярським викладачем співу, композитором-аматором П. І. Івановим-Радкевичем опери «Царівна-сунічка» (1914), яку вперше виконали його вихованки з 1-ї жіночої гімназії та «інші аматори» [286, с. 18]. Цей опус дослідниця називає одним з перших «відомих <...> повномасштабних творів оперного жанру в історії сибірської композиторської творчості» [там само]. Цікавість такої опери для глядачів підтверджується тим, що вже у 1916 році її поставили у супроводі напіваматорського оркестру (перекладення клавiру – авторське), зібраного у тому числі з «талановитих навчаючихся-інструменталістів, а також деяких оркестрантів Д. Больдиша» [там само]. Вистава йшла на сцені до 1919 року, витримавши, щонайменше, 11 показів. Ці дані можуть бути розширені при залученні публікації О. Соколенко. Вона повідомляє, що «Царівною-сунічкою»

зацікавився московський театр Зиміна, але вистава так і не відбулася через революційні події 1917 року [246, с. 105]. За сюжетними перипетіями, як відзначає вчена, твір П. Іванова-Радкевича перекликається з «Русланом і Людмилою» М. Глінки: «протиставлення добрих і злих персонажів, викрадення головної героїні, допомога мудреця-самітника, спасіння хоробрим багатирем і щасливий фінал» [246, с. 106]. Розвідка Р. Сулім дещо іншого плану – вона простежує сценічну долю дитячих опер М. В. Лисенка. Нажаль, у цьому напрямі, який дозволив би отримати певну статистику, працюють поодинокі дослідники. Серед низки цікавих фактів, що підтверджують неминучість музично-драматичних творів українського класика, Р. Сулім наводить такий: у передріздвяний час у січні 1907 році М. Кропивницький на хуторі Затишному (Харківщина) організував постановку для сільських дітей. Серед виконавців були «його донька Ольга та син Володимир, селянська дівчора 9–12 років та студент-репетитор <...>, на фортепіано грала його старша донька Олександра або вчителька-сусідка» [258, с. 106]. Прийом публіки був кращий за всі очікування. Окрім хутора, оперу показали ще в двох селах неподалік, «в одному з яких у приміщенні земської школи було понад 500 глядачів» [там само]. Такою була жага дітей до мистецтва. Дослідження Р. Сулім є цінним ще й через те, що на сьогоднішній день, нажаль, існує небагато матеріалів щодо української практики постановок дитячих вистав, зокрема, опер наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття.

До **другої** групи належать роботи, в яких дитяча опера цікавить авторів з дидактично-творчих позицій. Серед них – праці Н. Ачкасової [21; 318], М. Басока [28], Н. Брюсової [42], О. Гладишевої [60], Є. та Н. Карпенків [120], О. Кузнєцова [136], Л. Лютко [160], К. Мельченко [168], М. Михайлової [173], Н. Мозгальнової [177], М. Охлопкової [205], О. Пономарьової [214], *L. G. Field* [359], *H. Frankenberg* [362], *J. Teicher* [430] та інших. Зокрема, Н. Мозгальова вважає доцільним використання в процесі підготовки майбутніх викладачів музики дитячих опер українських композиторів. Авторка наголошує, що особливо корисним буде ретельне вивчення фортепіанних партій, оскільки

завдяки цьому «удосконалюються концертмейстерські навички, активізується пошук доцільних виконавських засобів, розширюється музично-естетичний тезаурус, формується естетичний смак та інтерес до оперного мистецтва» [177, с. 83]. Крім цього, актуалізується питання організації власного часу (якість, вкрай необхідна для вчителя) та розвитку «комунікативних навичок». Цікаво, що жанр, який вивчається, розглядається не лише з традиційних позицій – як один із засобів розвитку дитини, а також і майбутніх педагогів-музикантів, але й подається під незвичним кутом. Наприклад, Н. Ачкасова розробила методіку використання дитячої опери у викладанні англійської мови дітям дошкільного віку (5–6 років). Вона називає таку оперу засобом «поєднання викладання з усіма природними діями дітей» [318, с. 387]. Курс, розрахований на 3 місяці (два 45-хвилинних заняття на тиждень), дозволяє учням засвоїти «приблизно 200 нових слів і 50 функцій (граматичних)» [318, с. 389]. Л. Лютко розглядає дитячі опери Е. Хумпердинка як елемент оперотерапії – один з розділів арттерапії. Під останнім Л. Лютко пропонує розуміти «метод психотерапії, що використовує для лікування і психокорекції художні прийоми і творчість» [160, с. 85]. Цілющий ефект полягає у встановленні контакту з дітьми різних психотипів (музика «в різних характерах і темпах»), після чого, можливо, «відбувається “споріднення” з головним героєм казки», настає катарсис у результаті перемоги стихії добра і «впевненість у своїх силах», яка приходить до глядачів із щасливим фіналом [160, с. 89].

Інший ракурс дослідження обирає канадська музикознавиця Л. Фільд (*Leah Giselle Field*), чия праця присвячена вивченню оперної творчості сучасного композитора О. Нассена (*Oliver Knussen*) з розглядом його музично-сценічної спадщини, адресованої дітям. Цінність підходу вбачається в розробці теоретичних положень, які слугують ключем для розуміння трактування О. Нассеном такого специфічного жанру, як опера для дітей-слухачів. З цього приводу вчена висловлює низку власних тез та наводить думки різних композиторів, які плідно працюють у цій жанровій царині. Зокрема, Л. Фільд вважає, що в музиці для дітей на першому місці повинен бути текст. Саме він є

носієм драматургічного задуму та допомагає подолати дистанцію між композитором і публікою [359, с. 53]. Аналогічну позицію займає композитор Д. Бьоррі (*Dean Burry*), який вагоме значення віддає сюжету: «<...> для мене в опері значущим є історія. Музика, декорації, режисерське втілення однаково підкоряються розкриттю сюжетних колізій» (цит. за: [359, с. 55]). Правомірність цієї думки підтверджується випадком з практики його колеги І. Белла (*Isaiah Bell*), автора дитячих опер «Життя менших речей» («*The Live of Lesser Things*»), «Чаклунка і верблюди» («*The Sorceress and the Camel*»), «Магія містера Мороувера» («*Mr. Moreover's Magic*»). На противагу двом першим творам останній був не таким цікавим для дітей. І. Белл пов'язує цю ситуацію з більш активною сценічною драматургією у перших двох зразках: «*TLOLT* був насичений подіями, в той час як у *MMM* переважали ідеї» (цит. за: [359, с. 57]). Для Л. Фільд мають значення й спонукальні мотиви, які заохочують авторів звернутися до опери, адресованої дітям. Як показали її наукові спостереження, при роботі композитори апелюють до своєї «внутрішньої дитини» або сягають думками минулого, щоб, спираючись на власний досвід, створити твір, який «сподобався б їм, коли вони були дітьми» [359, с. 54]. Останнє положення зовсім не означає примітивізації композиторської мови з метою наближення до дитини. Д. Грір (*John Greer*) повідомляє, що не прагнув внести зміни до свого лексикону, навпаки, він «відчував, що <...> музична мова підходила для цієї публіки» (цит. за: [359, с. 54]). Підкріплює це твердження досвід О. Нассена. Лексикон його опер для дітей називали «таким, що потребує напруження та випробує стійкість» слухачів. Але, коли опера «Там, де живуть чудовиська» («*Where the Wild Things Are*») була поставлена в межах Глайдборнського фестивалю, автор почув, що «єдиними людьми <...>, які скаржилися на складність музики, були деякі вчителі музики!» [359, с. 60]. Показово, що й німецький композитор К. Шваєн (*Kurt Schwaen*), автор багатьох дитячих опер, поділяє серйозний підхід до цієї аудиторії. Ю. Тайхер (*Julia Teicher*) повідомляє, що його позиція щодо цього питання була чіткою: «Не слід недооцінювати дитину як одержувача музики – її слід розуміти як

повноправного слухача і споглядача». Тільки тоді стає можливою його «перемога» над нею і залучення до світу мистецтва [430, с. 7]. Як бачимо, майстри з Німеччини з особливою увагою ставляться до можливостей, які цей жанр надає для ведення діалогу з молододу публікою. Зокрема, В. Хіллер (*Wilfried Hiller*) в інтерв'ю на питання, чи легко створювати опери для дітей, не обирати при цьому заяложені теми і не спрощувати свій стиль, відповідає: «Я намагаюся не “спускатися до дітей”, а “підіймати” їх. <...> Я не вважаю, що складаю музику інакше, коли пишу для дітей. Це просто інші теми» (цит. за: [362, с. 4–5]). Щоб дискусія з публікою була більш ефективною, на думку композитора, доцільною є присутність на виставах дорослих, яких дітлахи можуть запитати про незрозумілі речі. У цьому має полягати одна з суттєвих відмінностей живого театральнo-музичного процесу від перегляду телевізора, коли діти лишаються сам на сам з екраном.

Особливо впливовою дитяча опера стає, коли досвід театрального перегляду доповнюють особисті творчі враження. Але для цього необхідно, щоб твір для дитячого виконання було складено відповідно до специфічних вимог. У світлі цього особливого значення набувають узагальнення М. Басока [28], які стануться в нагоді багатьом авторам. Ґрунтуючись на своїй багаторічній композиторській практиці, він виокремлює ключові моменти відособленого типу дитячої опери – музично-театрального твору для дітей-любителів: 1) у сюжеті потрібна «цікава інтрига», прийнятніше, щоб він поєднував казковість з побутовим підтекстом, зрозумілим дітям; 2) головних героїв – «яскравих, рельєфних у сценічному плані» – має бути достатня кількість (у тому числі щоб спростити процес замін і введень акторів), а їх партії – не занадто об'ємними; 3) синтетичний характер твору, тобто комбінація вокальних епізодів з розмовними, іноді навіть з домінуванням останніх (якщо актори знаходяться на початковому етапі музичного розвитку); 4) опора на знайомі «жанрові стереотипи (пісенні, танцювальні)» в музичній мові; 5) спрямованість сценічних завдань на виховання «усього комплексу синтетичного актора», тобто «співу (сольного і хорового), мелодекламації,

сценічного мовлення, сценічного руху, танцю», при цьому краще змістити акцент на хорову і танцювальну групи, щоб задіяти більшу кількість дітей [28, с. 353]. Отже, М. Басок відмічає усі важливі складові, необхідні для створення опери, доступної для дитячого аматорського виконання.

Нажаль, ті, хто безпосередньо організують постановочний процес, рідко узагальнюють накопичений досвід у формі положень, на які могли б спиратися інші фахівці. На цьому тлі безумовне практичне значення має стаття Є. та Н. Карпенків¹ [120]. У ній автори, спираючись на власні спостереження (здобуті під час багаторічної співпраці з дитячим музичним театром «Дзвіночок», м. Суми), формують комплексні рекомендації щодо роботи над виставою, починаючи з формування колективу й закінчуючи постпрем'єрним етапом. Зокрема, дослідники рекомендують створити підготовчу групу, до якої приймаються всі бажаючі, з тим, щоб через деякий час виокремити учнів, найбільш придатних безпосередньо до сценічного виступу (тобто таких, які мають належні вокально-драматургічні можливості), іншим запропонувати «посади» освітлювача, костюмера, оформлювача сцени тощо [120, с. 41]. Плідна робота неможлива без чіткого плану, тому для контролю за його виконанням потрібна спеціальна рада. Зазначимо, що, окрім суто практичного значення для успіху конкретного спектаклю, цей напрямок переслідує й виховальні цілі з майбутньою перспективою – навчити дітей досягати поставленої мети, «формувати почуття відповідальності за доручену справу» [там само]. Ще один суттєвий момент, який, за словами Н. та Є. Карпенків, позитивно впливає на виконавський рівень дітей – подальша можливість існування спектаклю, довгострокові перспективи його «життя» в репертуарі, а не «марш-кидок», внаслідок якого вистава проходить один – два рази. Це не сприяє розвитку специфічних навичок, необхідних для виконання оперного твору. Серед уточнювальних роз'яснень вирізняються ті, що стосуються розучування музики з дітьми без музичної підготовки та особливостей фонограм-супроводів. При роботі з останніми можливі два варіанти: «з

¹ Твір Є. Карпенка «Срібна дівчинка» розглянуто у підрозділі 2.1.

фіксованими паузами» та «без фіксованих пауз». Перший варіант через безперервність запису є більш складним для дітей, оскільки «вимагає великої точності в читанні монологів, відчутті розмовного темпу». У другому випадку темпоритм вистави залежить від справності звуковідтворювальної техніки та уважності звукооператору, який повинен вчасно ввімкнути і вимкнути запис [120, с. 43]. Після вистави, наголошують дослідники, обов'язково повинне пройти обговорення для усвідомлення досягнутих результатів, впродовж якого слід акцентувати увагу як на вдалих моментах, так і на невдачах [там само]. Отже, незважаючи на невеликий обсяг публікації, вона може статися в нагоді керівникам багатьох колективів, які хотіли б розпочати безпосереднє знайомство з дитячою оперою.

Серед існуючого розмаїття робіт, у яких вчені звертаються до досить широкого кола питань, лише незрівнянно мала частка сконцентрована на тематичній складовій опер, адресованих дітям. Однією з таких є розвідка Х. Франкенберга (*Hartwig Frankenberg*), сконцентрована на темі смерті в дитячих операх [362]. Попри те, що майже в кожній казці, покладеній в основу лібрето, так чи інакше постає зв'язок з вмиранням або вбиванням героїв, дослідники в ліпшому разі обмежуються коротким коментарем при розборі кожного конкретного зразка, не виходячи на рівень узагальнюючих висновків. Останнє обумовлює цінність спостережень німецького вченого. Він вважає, що уникати такої теми в творах для дітей не слід. «Досвід метафоричної смерті, – пише автор, – може сприйматися дітьми як розумовий і соціальний зразок, який допомагає їм підготуватися до проблем у реальному житті» [362, с. 5], виховуючи у такий спосіб почуття. Автор зауважує, що, звісно, у виставі, яка звертається до дітей, смерть у жодному разі не пов'язана з проявами жорстокості [362, с. 11]. Розглянувши декілька вистав різних оперних театрів, він представляє можливі варіанти інтерпретації цієї теми з огляду на цільову аудиторію. Наприклад, у «Білосніжці» («*Schneewittchen*», 2011) М. Ф. Ланге (*Marius Felix Lange*) у постановці О. Цавара (*Elena Tzavara*) реальну смерть мачухи у фіналі опери замінено довічною потворністю, що спостигає героїню

внаслідок прокляття чарівного дзеркала. Х. Франкенберг вважає, що «в сьогоднішній час ілюзії молодості та краси» цей зразок «соціальної “смерті”» може бути навіть більш виразним і наочним [362, с. 7]. В опері К. Монтсальватжа (*Xavier Montsalvatge*) «Кіт у чоботях» («*Der gestiefelte Kater*», 1948) у версії Німецької опери на Рейні (Дюссельдорф/Дуйсбург, 2011) немає необхідності знаходити спеціальне пояснення для смерті злого чудовиська, оскільки воно перетворилося на мишу, а «послідовність “кіт їсть мишу”» є одним з законів природи [362, с. 10]. Інший підхід обрано в опері «Три стареньких не хотіли вмирати» («*Drei alte Männer wollten nicht sterben*», 1999) нідерландського митця Г. Понсьона (*Guus Ponsioen*), поставленою Бременським театром (2011). Весь її сюжет пов'язаний з очікуванням смерті, яке лякає трьох хлопчиків, що одного ранку перетворилися на літніх людей. В цьому разі смерть втрачає свій жах, тому що через низку гумористичних ситуацій до героїв-«перевертнів» приходять усвідомлення природності процесу вмирання, який торкається усіх, людей і речей [362, с. 10–11]. Отже, Х. Франкенберг спростовує уявну непридатність такої серйозної теми для дитячої опери і показує, що вона може стати суттєвим внеском в вихованні.

Поряд з багатьма дослідженнями, в яких зустрічаються тільки окремі відомості про історію дитячої опери, більш ґрунтовною постає стаття чеського вченого В. Грегора (*Vladimir Gregor*), присвячена сумарному огляду розвитку цього жанру в ХХ столітті [369]. Основну увагу дослідник приділяє творам чеських, російських, німецьких композиторів, наводить декілька зразків з творчості українських (М. Лисенко), британських (Б. Бріттен), американських (Д. К. Менотті) митців, що дозволяє йому дійти деяких висновків. Стосовно репертуарного активу, створеного чеськими авторами кінця 1940-х – 1950-х років, він відзначає, що твори цього часу, призначені як для виконання, так і для слухання дітьми, за багатьма параметрами написані без урахування специфічних рис адресної аудиторії. Зокрема, серед невдалих рішень він називає «могутній оркестровий апарат, “великооперні” речитативи та арії, незрівнянно складні для виконання або слухання дітьми, включаючи довжину

опер (дві і більше години), заплутаність дуєтів і хорів і т. ін.» [369, с. 155]. Однак у той же час В. Грегор пише, що на той період (стаття вийшла у 1973 році) ситуація в царині дитячої опери значно покращилась, і композитори мають на увазі природні властивості дитини, коли звертаються до усіх різновидів цього жанру» [369, с. 159].

Незважаючи на активний розвиток дитячої опери, існування широкої виконавської і композиторської практики в цій сфері, питання про її існування залишається полемічним. Наприклад, британський музичний критик Р. Крістіансен (*Rupert Christiansen*) присвятив дві статті проблемі залучення дітей до оперного жанру [339–340]. В його публікаціях мова йдеться насамперед про твори, які спрямовані на дитину-глядача, найчастіше зовсім не знайому з музикою. Автор згадує, що в часи його дитинства ніхто навіть не думав якось спеціально привчати дітей до опери, і він сам знайшов шлях до неї, але можливостей почути трансляцію вистави з театру або записи на радіо було набагато більше. Сьогодні треба шукати підхід до аудиторії, основне коло інтересів якої складається з «фільмів, створених за допомогою комп'ютерної анімації, хіп-хопа та ігрових машин *Nintendo*» [340]. Тому стратегія впровадження опери має бути точно розрахованою. Інакше дітей можна відстрашити від неї на все життя. Це може статися, якщо «речі представляються у такий спосіб, що на культуру, з якою діти добре знайомі (тобто сучасного світу – *О. К.*), дивляться з позиції нетерпимості», наслідком чого стає майже рефлекторна поява відрази. Р. Крістіансен знаходить влучне порівняння: в цьому разі опера є еквівалентом «печінки тріски: щось обов'язково добре для вас, але неприємне, коли ковтаєш» [340]. Для того, щоб розвиток подій був більш позитивним, організатори оперних програм для дітей повинні подумати про три чинники: по-перше, враховувати, що звучання справжнього оперного голосу є неприродним і навіть «злегка смішним» для поціновувачів *R-n-B* та поп-музики, тому треба знайти шлях для подолання розділу «між автоналаштованим мікрофонним голосом і <...> оперним»; по-друге, вкрай значущим є вибір репертуару: за словами критика, «віртуозність і енергія

мають бути ключовими словами», потрібні яскраві приваблюючі номери, а не ліричні мрійливі монологи страждаючих «голубих» героїнь; по-третє, велику роль може зіграти залучення крос-жанрового підходу, наприклад, досить популярна зараз демонстрація вистав на великому кіноекрані [340]. В останньому випадку діти будуть знайомитися з новим жанром – оперою – в умовах добре відомого кінозалу, що допоможе скоротити відстань між ними. Розглянуті позиції вчених та композиторів свідчать про наявність низки проблемних питань стосовно художніх властивостей і соціальних функцій дитячої опери, з одного боку, та її укріплення й активного розвитку в сучасній музичній культурі – з іншого.

Третю групу досліджень, хоча і нечисленну, але вкрай важливу для розуміння самої суті дитячої опери, формують дисертаційні дослідження Т. Квірікадзе (1987) [123], О. Єрмакова (2012) [88], Н. Изуграфовой (2013) [106] та статті, зокрема, О. Єрмакова (2012) [90], Н. Михайловської (1977) [175], І. Ашенбренововой (*Ivana Ašenbrenarová*; 2005) [321], К. Планк-Бальдауф (*Christiane Plank-Baldauf*, 2009) [412]. На особливу увагу заслуговує дисертаційне дослідження А. Герман (1946) «Російська і українська дитяча опера», яке, на наш погляд, може вважатися першою серйозною працею в українському музикознавстві, пов'язаною з жанровими особливостями і тематикою опер для дітей. Але, на жаль, із текстом роботи ознайомитися не вдалося, оскільки за інформацією, отриманою від співробітників бібліотеки КНАМ імені П. І. Чайковського, вона вже списана в архів.

Сукупність викладених в усіх перерахованих працях знань дозволяє усвідомити існуючі уявлення про феномен дитячої опери і міру вивченості цього жанрового різновиду на сучасному етапі. Зазначимо, що запропоноване групування є досить умовним, і в деяких роботах, які належать до першої групи, містяться роздуми узагальнюючого порядку. До таких «суміжних» досліджень насамперед належить фундаментальна праця Г. Карась [118]. Дослідниця комплексно розглядає музичну культуру української діаспори в контексті ХХ століття, в одному з підрозділів приділяючи увагу і дитячій опері

[118, с. 631–636]. На підставі аналізу клавирів творів В. Бескоровайного, Е. Звоздецького, Б. Левітського, С. Туркевич, Є. Садовського, В. Сидоренка вона виділяє таку типологію жанру: «казкова опера з яскраво вираженими національними мотивами і казково-фантастичні опери» [118, с. 632]. Усі розглянуті твори, підкреслює авторка, позначені рисами індивідуальних композиторських стилів в органічному з'єднанні з українським музичним фольклором, використаним як цитати та опосередковано. Серед критеріїв для обґрунтування динамічного розвитку жанру дослідниця обирає часовий, кількісний, географічний, сценічний чинники. Зокрема, за період з 1930 по 1980 роки було створено і поставлено більше 30 творів у європейських, північно- і південноамериканських країнах. Важливим видається факт створення С. Туркевич нового синтетичного жанру – дитячої опери-балету. Стабільні риси жанру проявляються у незмінності засобів музичної виразності через пристосування до виконавських можливостей дітей [118, с. 635]. Проведений аналіз дозволив Г. Карась дійти висновку, що дитяча опера в західній українській діаспорі у другій половині ХХ століття розвивалася активніше, ніж на території власне України у той же період часу¹ [118, с. 632].

Особливу значущість для розуміння феномену дитячої опери мають праці, в яких здійснюються спроби вирішити низку суто жанрових проблем. Підкреслимо, що наявна наукова література не містить одностайної відповіді на

¹ Список композиторів і їх творів, наведений в роботі Г. Карась, достатньо масштабний, проте з огляду на те, що представлену інформацію досить нелегко отримати, дозволимо собі навести його повністю: «у **США** – Михайло Гайворонський (1892–1949; музика до чотирьох дитячих п'єс «Червона Шапочка», «Лісова казка», «Соняшник», «Сон Івасика»); Ярослав Барнич (1896–1967; оперета «Чарівна сопілка», 1969); Василь Бескоровайний (1880–1966; дитяча оперета «Червона шапочка»), Ігор Білогруд (1916–1992; дитяча опера «Червона шапочка»), Василь Витвицький (1905–1999; дитячі п'єси «Півник і Курочка», «Гусеня»), Осип Залесський (1892–1984; дитяча опера «Цвіркун»), Ярополк Ласовський (1941 р. н.; опера-казка «У царстві Оха»), Зиновій Лисько (1895–1969; дитяча опера «Золоте весілля»); Іван Недільський (1895–1970; п'єса-казка «Блакитна хустка»), Василь Овчаренко (1899–1974; оперета для дітей «Лісова Царівна», опера «Лис Микита», автор редакції музики оперети «Чарівна сопілка» Я. Барнича), Євгеній Орест Садовський (1913– ?; дитяча опера «Ведмежа рада»), Микола Фоменко (1894–1962; опери «Котик Кікі», «Листоноша», «Івасик-Телесик»), у **Канаді** – Василь Сидоренко (1960 р. н.; оперети-казки «Мавпячий король» (1976), «Княжич і Баба Яга», обидві на лібрето Л. Полтави), Євгеній Звоздецький (дитяча опера «Зачарована ялинка»), Сергій Яременко (1912–2000?; музична п'єса для молоді «Пригоди української книжки» – лібрето Ганни Черинь з Чикаго), в **Англії, Ірландії** – Стефанія Туркевич (1898–1977; дитячі опери «Цар Ох», «Серце Оксани», «Куць», «Яринин город»), в **Австрії** – Андрій Гнатишин (1906–1995; дитяча опера в одній дії «Бабусина пригода», лібрето автора за казкою О. Олесь, 1985–1988), в **Аргентині і США** – Олег Стратичук (1910 р. н.; п'єса-казка «Вовк в овечій шкурі», оперета «Мишача війна»), у **Чехословаччині** – Борис Левітський (1893–1965; дитячі опери «Івасик-Телесик» і «Солом'яний бичок» на тексти О. Олесь») [118, с. 632].

вкрай важливе питання – що в кожному разі мається на увазі при розмові про дитячу оперу. Невипадково іспанська дослідниця М. Фернандес-Карріон (*Marta Fernández-Carrión*) констатує: «Ми повинні підтвердити, що не знайшли визначення цього терміну (дитяча опера – *opera infantil* – О. К.), незважаючи на підтвердження його існування конкретними прикладами» [358, с. 86]. Більш того, нерідко зустрічаються два поняття – «дитяча опера» та «опера для дітей». Для підтвердження сказаного звернімося до відповідних джерел. Зокрема, Н. Михайловська залучає термін «опера для дітей» до назви статті, хоча не надає йому свого визначення [175, с. 178]. Проте перелік творів, деякі рекомендації дослідниці свідчать про розгляд різних зразків. Їх розподіл за виконавським складом, місцем постановки, віком слухацької аудиторії, змістом, жанровими ознаками, співвідношенням музики, гри та театралізації фактично вказує на наявність двох різновидів жанру: розрахованого на реалізацію силами дітей та орієнтованого на професійний театр. Нагадаємо, що стаття авторки входить до книги, присвяченої широкій тематиці дитячої музики, та має на меті познайомити педагогів-музикантів та читачів з найбільш типовими зразками жанру дитячої опери для використання в практиці естетичного виховання підростаючого покоління.

Більш послідовної лінії дотримується чеська дослідниця І. Ашенбрєнерова, яка чітко виділяє «дитячу оперу» (*dětska opera*) й «оперу для дітей» (*opera pro děti*) [321, с. 22]. Свої теоретичні положення вона виводить, спираючись на твори чеських та німецьких композиторів. Серед прикладів першого типу вчена наводить «Сіль понад золото» Й. Н. Поласка («*Sůl nad zlato*» *J. N. Poláška*), «Чарівну скрипку» С. Маха («*Čarovné housle*» *S. Mach*), радіо-опери «Про Смолічека» К. Хаби («*O Smolíčkovi*» *K. Hába*), «Казку про дві голки» та «Козу Дерезу» В. П. Млейнка («*Pohádka o dvou jehlách*», «*Koza Dereza*» *V. P. Mlejnek*), «Казку про Будулінека» Й. Фельда («*Pohádka o Budulínkovi*» *J. Feld*), «Царя Мідаса» («*König Midas*»), «Кругосвітна подорож у кімнаті» («*Die Weltreise im Zimmer*») К. Шваєна (*Kurt Schwaen*) та інші [321, с. 25]. Другий тип опер ілюструють «Червона шапочка» Й. Пауєра («*Červenou*

Karkulku» *J. Pauera*), «Про страшного дракона, принцесу і шевця» К. Райнера («*O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi*» *K. Reiner*), «Королівство часу» К. Одстрчила («*Království času*» *K. Odstrčila*) та інші [там само]. У тлумаченні І. Ашенбренерової дитяча опера постає як такий модус жанру, серед типологічних властивостей якого велику вагу мають дидактичні установки і активна позиція дітей-виконавців, у той час як в опері для дітей важлива спрямованість усіх компонентів спектаклю на юного глядача з метою формування його світоглядно-моральних і психологічних властивостей як особистості [321, с. 22]. Цінним у дослідженні є те, що музикознавиця порушує важливе питання про розмитість «меж» обох типів і звертає увагу на зразки, де діти-співачи виступають нарівні з професійними музикантами, інакше кажучи, представляють дійових осіб у конкретному сюжеті, що розігрується [там само].

Цікаві погляди на дитячу оперу та оперу для дітей висловлюють німецькі вчені, які досліджують явище з різних точок зору. Зокрема, Г. Мюллер-Хорнбах (*Gerhard Müller-Hornbach*) у статті 1977 року вказує на те, що дитяча опера (*Kinderoper*), на відміну від шкільної опери (*Schuloper*), призначеної для розігрування дітьми, – це «музично-сценічний твір, що виконується професійними співаками і супроводжується професійними музикантами» (цит. за: [412, с. 8]). Схожої позиції дотримується і Х. Франкенберг (*Hartwig Frankenberg*), визначаючи сучасну дитячу оперу, яка розігрується дорослими професіоналами і входить до постановочного плану театру, як «вітальний імпульс для знайомства <...> дітей з громадським впливом опери» [362, с. 4]. Особливо цікавим для нас є наведене вченим визначення шкільної опери: «Опера і сценічні кантати, які виконуються дітьми і підлітками під керівництвом педагогів у рамках шкільних проєктів» [362, с. 12]. Як бачимо, царину шкільної опери (включно з кантатами) він протиставляє дитячій опері. А. Гранжан-Греммингер (*Andrea Grandjean-Gremminger*), навпаки, як зазначає К. Планк-Бальдауф (*Christiane Plank-Baldauf*), нівелює межі між дитячою оперою (*Kinderoper*) і музичним театром для дітей (*Musiktheater für Kinder*) та використовує термін «дитяча опера» як «збірний для жанрових і типологічно

різних робіт», серед яких – *гра з музикою* «Хіларі йде до опери» П. Лунда, *музична казка* «Хоза з чарівною скрипкою» В. Хіллера, *дзвінки картини для акторів* «*crash boom click*. Місяць може барабанити» Б. Сикора чи *музичний театр* П. Хертеля «Ельсет і Парциваль»¹ [412, с. 13–14]. Різноманітність думок свідчить про активний науковий дискурс серед німецьких дослідників, але така розбіжність у визначеннях унеможлиблює їх екстраполяцію в межі іншої національної традиції. Адже особливості кожної з мов у перекладі нерідко дають різні результати, тобто вони не є тотожними, тому ускладнюється зведення їх до семантичної однозначності. Приміром, для дослідника, який користується визначеннями, запропонованими І. Ашенбреновою, буде незрозумілим, чому при перекладі німецькомовних джерел «дитячими» будуть іменуватися опери, що спрямовані на дітей тільки в якості глядацької аудиторії, у той час як чеська дослідниця прикметником «дитячий» характеризує саме склад виконавців. Через це на сучасному етапі існування дитячої опери у всьому її розмаїтті вкрай важливою вбачається розробка універсальних визначень цього феномену.

Про відсутність одностайної думки відносно термінології феномену «дитяча опера» свідчать роботи й інших авторів, у яких вони викладають власні роздуми із цього приводу. Зокрема, Т. Квірікадзе і О. Єрмаков, на відміну від інших, використовують термін «дитяча опера» як узагальнюючий, уточнюючи потім, що мається на увазі під ним у кожному конкретному випадку: Т. Квірікадзе пише: «<...> опера для дітей умовно іменується “дитячою оперою”, як і опера для дорослих – “дорослою оперою”, варіюючи обидва терміни» [123, с. 3]. З аналізу творів стає зрозумілим, що дослідниця звертається до творів для виконання як дорослими, так і дітьми. Для останнього різновиду вона пропонує умовну назву «шкільна опера» і зазначає, що він є «особливим явищем грузинської міської культури» [123, с. 3]. О. Єрмаков,

¹ *Peter Lunds Schauspiel mit Musik «Hillary geht in die Oper», Wilfried Hillers musikalische Erzählung «Der Josa mit der Zauberfiedel», Bernd Sikoras Klangbilder für Schauspieler «crash boom click. Der Mond kann trommeln» oder Paul Hertels Musiktheater «Elset und Parzival».*

навпаки, під цим поняттям об'єднує дві цілком незалежні групи творів: для «постановки в умовах дитячих аматорських театрів і «силами “дорослих” професійних театральних колективів» [90, с. 249]. Як бачимо, автор також розмежовує оперу для дитячого виконання і оперу для дітей. Із цього виходить, що одним із ключових критеріїв, за яким орієнтуються вчені при класифікації дитячих опер, стає наявність або відсутність в учасників спектаклю професійної підготовки, у такий спосіб побічно вказуючи на композиційно-драматургічні й інтонаційні властивості того чи іншого зразка.

Важливим у визначенні місця дитячої опери в усіх її різновидах у системі жанрів видається той факт, що троє з п'яти дослідників, незважаючи на різницю у національній специфіці (Україна, Грузія, Росія) і в часі, єдині в думці про її самостійність. Т. Квірікадзе говорить про цей жанр як про оригінальний, відмінний через особливості дитячої психології і сприйняття від опери для дорослих усіма компонентами – принципами формоутворення, драматургією, сюжетно-фабульною основою, музикальною мовою [123, с. 3]. «Самостійність жанру дитячої опери <...>, – пише авторка, – полягає <...> зовсім не у відсутності в ній ознак опери для дорослих, а в специфічному їх втіленні» [123, с. 22]. О. Єрмаков також визначає дитячу оперу як особливий жанровий різновид [88, с. 22]. Цьому питанню присвячений третій підрозділ першого розділу, в якому дитяча опера розглядається в контексті початкового жанрового прототипу (класичної багатоактної опери). Дослідник визначає базові принципи, які забезпечують спадкоємність музично-театральних творів, призначених для дитячого виконання. Одним з найважливіших, на думку автора, є «синтез трьох складових – драми, музики та сценічної дії» [88, с. 14]. Схожої зі своїми колегами думки в цьому питанні дотримується і Н. Ізуграфова. Як і О. Єрмаков, вона зазначає, що до характерних структурно-значущих ознак дитячої опери належать «триєдність дії – слова – звучання музики, в якій головним чинником виступає дієвість, переважання вчинку над рефлексією» [106, с. 15]. Показово, що Н. Михайловська та І. Ашенбрєнерова, хоча і не висловлюються окремо про автономність дитячої опери від її «прародительки»,

але і не заперечують цей факт; з контексту їх досліджень виходить, що цей жанр остаточно сформував свої специфічні ознаки.

Для осмислення різних за масштабами процесів Т. Квірікадзе звертається до класифікації за жанрово-змістовною ознакою, завдяки чому пропонуються наступні різновиди: 1) опера-алегорія; 2) опера-драма; 3) лірична опера-казка; 4) лірична опера-феєрія; 5) опера-байка; 6) комічна народна опера-казка [123, с. 21]. Запропоновані жанри підкреслюють певним чином специфіку дитячої опери. Слід зазначити, що такі різновиди, як музична трагедія, народно-побутова опера, психологічна драма з цілком зрозумілих причин не фігурують. На інших засадах базується класифікація О. Єрмакова, чому неабиякою мірою сприяє узагальнення автором музичного матеріалу – від опер до своєрідних сценічних ігор. Композиційно-драматургічна різноманітність зразків, що розглядаються автором, зумовлює певну універсальність розробленої класифікації. Отже, автор виокремлює три різновиди, розшифровуючи їх специфічні властивості:

- 1) музична казка – велика роль драматичного компонента, музичний елемент доданий у відносно скромному об'ємі [88, с. 21];
- 2) музична драма («опера з художньою організуючою та узагальнюючою функцією музики») – наскрізна музична дія, наявність лейтмотивної системи, стійкість музичних характеристик героїв, закріплення тональних планів [там само];
- 3) музично-сценічна гра – твори з переважаючою сценічною складовою, рівень драматичної інтриги знижений (вона може бути і відсутньою), музика дещо спрощена, панує стихія гри-імпровазації [88, с. 22].

Не менш цінним у дослідженні О. Єрмакова є те, що автор враховує орієнтацію композиторів на жанрово-стильові моделі¹, що склалися в оперній

¹ Кола питань подібного роду торкається С. Савенко, кажучи про єдність стилю І. Стравінського: «До готових “моделей”, поза сумнівом, звертається будь-який композитор-неокласик <...>. Проте міра і характер переосмислення “моделей” кожного разу будуть індивідуально своєрідними і показовими з точки зору стилю» [239, с. 90]. Тяжіння до вже створених «моделей» автор називає однією з найбільш характерних рис творчості І. Стравінського. Композиторська практика ХХ століття дозволяє зробити висновок, що робота «за моделями» властива не лише композиторам-неокласикам.

практиці, з їх корекцією в контексті позначеної проблематики. Зокрема, він виділяє «аналог класичного прототипу» і «дитячу оперу малої форми». Під першим поняттям дослідник має на увазі твори, для яких характерні наявність цілісної драматургічної концепції, послідовне використання техніки лейтмотивів, чітко побудовані тональні плани. Друге визначення вчений називає «досить умовним». «Воно виявляє, – пояснює він далі, – загальну тенденцію до зменшення часових масштабів, до спрощення основних компонентів оперного організму в творах, розрахованих на молодший вік юних артистів». Специфічні риси цих творів такі: «<...> включення в композицію розмовних вставок (монологів, діалогів), застосування упродовж усього твору єдиної структури, часте апелювання до тих чи інших прийомів, які впливають (користуючись термінологією Є. Назайкінського) на безпосередньо чутному, фонічному рівні» [88, с. 20]. Нарешті, Н. Ізуграфова у своїй класифікації обирає виконавсько-слухацький параметр, що аргументує запропоновані автором різновиди: 1) опера про дітей; 2) опера для дітей; 3) опера з дітьми – для дитячого виконання [106, с. 16]. Розглянуті роботи дають зрозуміти, що з часом інтерес дослідників до питань жанрового розмаїття дитячої опери та її типології не згасає. Навпаки, початок ХХІ століття охарактеризувався сплеском інтересу до цієї проблеми.

Як можна зрозуміти, в науковій літературі не вироблений уніфікований підхід до визначення феномену дитячої опери. Деякі дослідники використовують останнє найменування як узагальнююче, включаючи до нього як твори, що залучають дітей до активної участі у виконавському процесі, так і спрямовані на певну вікову аудиторію. Інші науковці оперують поняттям «опера для дітей» як універсальним, проте використовують його для опису різних творів, орієнтованих на молодше покоління як на артистів і глядачів. Отже, на підґрунті існуючих теоретичних положень запропонуємо своє розуміння цього соціально-культурного феномену, спираючись на класифікацію жанрів, розроблену А. Сохором. Нагадаємо, що вчений виокремлює 4 групи музичних жанрів за «різновидами виконавської

обстановки»: театральні, концертні, масово-побутові та культові [250, с. 243]. Опера відносить до першої з них. Її визначення в різних енциклопедичних виданнях поєднуються саме акцентуацією рис театральності та вокальності; наведемо деякі з них. У статті з Брокгауза і Ефрона читаємо: «Опера – художньо-драматична форма театральних вистав, у якій мова, поєднана з музикою (спів та акомпанемент), і сценічна дія мають переважне значення» [197, с. 7]. Автори сучасного «Великого енциклопедичного словника» підкреслюють ті ж самі компоненти, що підкріплює теоретичні засади А. Сохора: «Опера – музично-театральний твір, оснований на синтезі слова, сценічної дії та музики» [196, с. 933]. Аналогічне трактування пропонують і англomовні видання. Зокрема, в енциклопедії *Britannica* оперою названо «інсценовану драму, повністю покладену на музику, яка складається з вокальних епізодів з інструментальним супроводом» [377]. Крім того, зазначимо, що в системі усталених уявлень такі явища, як опера і музичний спектакль, розділяються, оскільки під останнім розуміється драматична постановка з участю музики. Разом з тим, нівелювання меж у реальній практиці (яскравим прикладом є рок-опера, зонг-опера) дозволило М. Сабініній дійти висновку, що «під “оперою” доводиться мати на увазі <...> велику царину, яка охоплює музичний театр загалом і навіть виходить за його рамки, включаючи суцільно наповнені музикою спектаклі на драматичній сцені й інсценування на концертних підмостках» [238, с. 71].

Враховуючи той факт, що опера не склалася як конкретний тип твору (за М. Арановським), про що свідчить історична практика з безліччю її жанрових різновидів, котрі, у свою чергу, втілилися в індивідуальних жанрово-стильових моделях в творчості певних композиторів, доцільно вважати загальноживане поняття «*дитяча опера*» «зонтичним терміном» (В. Руф). Він об'єднує в своєму полі твори з яскраво вираженою *театральністю* і *вокальністю* (за А. Сохором) – невід'ємними складовими оперного жанру, так чи інакше адресовані дітям. Остання ознака є ключем до виокремлення двох жанрових різновидів, зумовлених обставинами виконання і специфічними рисами.

Зокрема, існують опери, написані для виконання силами дітей. Вони оперують вокально-драматичними можливостями саме цієї вікової групи і ставляться найчастіше в умовах невеликих сценічних майданчиків (зал музичної школи, студії, загальноосвітнього навчального закладу тощо). Такий жанровий різновид доречно назвати *оперою для дітей-виконавців*. Інші – адресовані дітям як слухачам і реалізуються колективом професійно підготовлених музикантів на великих театральних концертних площадках. Відповідно до цього такий тип можна маркувати як *опера для дітей-слухачів*. Сказане не виключає ситуацій, коли межі між ними є нечіткими. Приміром, дитячий колектив може заспівати оперу на сцені театру в рамках фестивального показу; навпаки, частина професійної оперної трупи у супроводі ансамблю чи навіть фортепіано дає виставу не в театрі, а в школі, як частину освітніх програм. Але, як пише А. Сохор, «жанри в абсолютно чистому вигляді практично не зустрічаються» [250, с. 245] і, як приклад, наводить ситуацію, коли оперна вистава йде на філармонічній сцені в так званому концертному виконанні.

На засадах вищезазначеного запропонуємо визначення «опери для дітей-виконавців» і «опери для дітей-слухачів», якими будемо оперувати надалі. Під *оперою для дітей-виконавців* 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. Опера для дітей-слухачів, при залученні широких жанрових можливостей у зв'язку з орієнтацією на виконання співаками-професіоналами на великій сцені, обмежена типом змісту; призначення такого твору – «для дітей» – уточнює склад глядацької аудиторії, однак не виключає дорослого слухача. Дидактична складова присутня і в операх для дітей-слухачів, проте в творі високого рівня повчальні мотиви, настанови повинні майстерно вплітатися в сюжетну лінію та діяти на глядачів приховано, не виявляючи на перший погляд своєї присутності. Відносно ж змісту слід зауважити, що розвиток обох різновидів дитячої опери на сучасному етапі безпосередньо відбиває розвиток професійної дитячої літератури та, у зв'язку з*

цим, – уявлення про казковість, тому що, разом з використанням традиційних мотивів, сучасна казка віддзеркалює актуальну соціальну проблематику, науковий прогрес, у тому числі і в світі цифрових технологій. Як приклад можна назвати «Як вмикали ніч» (1971) С. Баневича за оповіданням фантаста Р. Бредбері, «Володаря мух» (1995) Є. Подгайця за алегоричним романом У. Голдинга, оперу-казку В. Сидорова (2000) і оперу-мюзикл С. Плешака (2009) за мотивами «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері, комічну оперу «Робін Гуд» («*Robin Hood*», 2007) Ф. Швеммера (*Frank Schwemmer*), у якій головний герой, хлопчик на ім'я Даніель, грає у відео-гру «Робін Гуд» і внаслідок помилки випадково потрапляє у Середньовіччя [428, с. 29].

Усвідомити закономірності зародження, розвитку та становлення певного явища (в нашому випадку – двох різновидів жанру дитячої опери) допомагає такий інструмент дослідження, як періодизація. Її використовують науковці в різних наукових галузях. За визначенням Р. Шитікової, це «спеціальний вид систематизації, що дозволяє цілеспрямовано вивчати в динаміці явища, які мають процесуальну природу, шляхом розрізнення окремих стадій їхнього становлення і подальшої еволюції» [304, с. 139]. Спираючись на різні засади, дослідниця виокремлює декілька її типів: 1) «на основі хронологічних критеріїв» – така, що робить можливим розподіл на етапи як «загальний розвиток мистецтва», так і «окремих його видів» [304, с. 140]; 1 а) уточнююча першу «за географічним критерієм» (як приклад наведено періоди творчості О. Пушкіна – «ліцейський, петербурзький, південного заслання» тощо [304, с. 141]); 2) «культурологічна» періодизація, яка відмічає «зміни типів культури» та є більш маневреною порівняно до історичної [там само]; 3) систематизація за «естетико-стильовими критеріями», спрямована на дослідження «як улаштування стильових систем, так і історичної динаміки стилів» [304, с. 141–142]; 4) за зміною філософських настанов (найчастіше уживається для вивчення творчості конкретного митця) [304, с. 142]; 5) розмежування відносно «зміни в області художньо-творчого мислення» (саме за таким принципом йде розподіл на епохи «монодії, поліфонії, гармонії, нових технік композиції в ХХ–ХХІ

століттях») або за «жанрово-стилістичними критеріями» [там само]; б) іноді при вивченні творчості окремого майстра віхами творчості стають окремі значущі твори (зокрема, Р. Шитікова наводить еволюцію шляху Мікеланджело Буонаротті, другий етап якого називає «Від римського “Оплакування” до “Матфея”») [там само]. У межах нашого дослідження найбільш прийнятним для спостереження за процесом розвитку опери для дітей-виконавців та опери для дітей-слухачів вважається саме хронологічний принцип розподілу на окремі часові етапи. Конкретизація відповідних спостережень щодо цього питання буде наведена наприкінці кожного з аналітичних розділів.

Окрім уже названих джерел, залучених до розкриття феномену дитячої опери, необхідними виявилися дослідження, пов'язані з вивченням дитячої психології. Положення, висунуті вченими, дозволяють пояснити популярність опер для дітей-виконавців як однієї з форм художнього виховання та виявити «співзвучність» цього музично-театрального жанру дитячій внутрішній сутності¹. При ілюзії спілкування з усім світом через Інтернет насправді діти мають труднощі з подоланням невидимої віртуальної завіси: найтонший «візерунковий покрив» комп'ютерного екрану міцно відділяє однолітків один від одного. Їх приваблює «осібність Інтернет-світу», але часто це призводить до формування Інтернет-залежності. Як пише Н. Оськіна, однією з причин, що провокує її, є те, що в цій мережі «реальність стає мінливою, податливою, слухняною», і дитина отримує можливість проявити себе з іншого боку [204, с. 152] – «здаватися, а не бути», перефразовуючи вислів К. Станіславського. Опера для дітей-виконавців у цьому разі, крім завдань естетичного виховання і формування ідеалів, може стати своєрідною психологічною терапією для дітей, які відчувають труднощі в спілкуванні. З одного боку, вона також дає можливість «приміряти» на себе різні моделі поведінки і типажі персонажів, тобто спробувати створити іншу версію свого «Я», з іншого боку, вимагає навичок взаємодії з партнерами, толерантності до думки, відмінної від власної;

¹ Це питання розглядається у статті авторки [399]. Фрагмент (у перекладі на українську мову), який містить власний досвід дисертантки стосовно існуючої практики постановок опер для дітей-виконавців у Харкові, наведено у додатку Ж (с. 276).

крім цього, виникають умови для наслідування один одного, що психологи розглядають «як умову переходу дітей від фізичних об'єктних відносин один до одного до соціальних, істинно людських взаємин» [191, с. 80]. До того ж театральна дія у поєднанні з музикою викликає більш глибоке сприйняття навколишньої реальності, спираючись на природні властивості, які, за думкою дослідників, закладені в дитині з народження. Перша з них – драматичний інстинкт, «особлива форма моторного буття», за П. Чьоббом. Дослідник зазначає, що «ця драматична експресія складна. Її базисом є імітаційний або міметичний інстинкт, для якого знаряддями служать – звук або вокалізація, міміка і жестикуляція і взагалі рух у широкому розумінні» [294, с. 11]. Другу властивість назвемо «музичною сутністю дитини» (за О. Ніколаєвою), тобто її генетично закладеними творчими задатками. Вона проявляється на всіх етапах розвитку маленької людини. Спочатку (8–10 місяців) це «мова-спів» (Т. Н. Ушакова), коли дитина «може інтонувати, ритмічно відтворювати фразу матері й одночасно рухатися всім тілом, здійснюючи до цього часу не хаотичні, а досить плавні рухи» [187, с. 151]. Потім пісня набуває більш звичних обрисів, супроводжуючи життя дітей у різних ситуаціях: як спонтанна пісня, що виникає в процесі будь-якої діяльності, як текуча (аморфна) пісня, яка народжується з гукання й існує тільки для дитини як звуковий фон гри (наприклад, звуки транспорту), як пісні-формули – дражнилки, умовні сигнали для збору на гру тощо; використовують діти і пісні дорослих з трансформацією їх (насамперед текстів) відповідно до вимог гри [187, с. 151–153]. Опера для дітей-виконавців незмінно поєднує театральний елемент (на який відгукується драматичний інстинкт) зі співом (співзвучним «музичній сутності» дитини), стає для дітей природним вираженням їхнього внутрішнього єства. Перелічені властивості зберігають свою актуальність і в опері для дітей-слухачів, оскільки сприймаючи музично-театральну виставу, дитина ототожнює себе з тим чи іншим героєм, бере віртуальну участь у подіях, безпосередньо реагує на сюжетні колізії, зберігає у пам'яті репліки та інтонації, які найбільше його вразили. Отже, дитяча опера в розмаїтті можливостей її жанрових різновидів

заповнює відповідну нішу в соціально-культурному та психологічному просторі сучасного світу.

Висновки до Розділу 1

1. Дитяча опера як особливий феномен музично-театрального мистецтва з'явилася близько першої чверті доби романтизму, але розквіту набула у 1880–90 роки та на початку ХХ століття. На її зародження вплинули декілька соціокультурних факторів. Перш за все цьому сприяла розповсюджена практика домашніх та шкільних вистав, які виникали з метою влаштування яскравих свят для дітей та заповнення годин їх дозвілля. Така форма зберігала свою актуальність і для підлітків, які навчалися в різних закладах. Збережені тексти деяких зразків, спогади про традицію домашнього виховання, відгуки в пресі дозволяють говорити, що дитяча опера розглядалася як засіб єднання родини, оскільки залучалися всі мешканці будинку, вчителі, вихователі; сприймалася пластичною формою для ствердження моральних та етичних принципів, нарешті, інструментом цілеспрямованого інтелектуально-духовного та творчого розвитку дитини. Такі соціальні функції дитячої опери сприяли її закріпленню та розповсюдженню в культурному просторі. У західноєвропейських країнах на розвиток цього жанру впливала практика церковних вистав, зокрема, різдвяного циклу, до участі в яких безпосередньо залучалися діти різного віку. Не останню роль у процесі становлення дитячої опери зіграли композитори з ґрунтовною професійною освітою, які, залучаючи досвід музичного мистецтва, різнобарвні форми ігрового фольклору, почали писати твори з урахуванням вокальних можливостей дітей та дитячої психології, у такий спосіб формуючи в театральному середовищі нову аудиторію. Історична значущість цієї діяльності підтверджується сучасною композиторсько-виконавською практикою, що демонструє появу нових жанрових модифікацій.

2. Дослідницький інтерес до дитячої опери активізувався у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Перші спроби систематизувати композиторські

надбання належать М. Бахтіну. Автор наводить близько п'ятдесяти найменувань, відомих на той час, та коментує кожен з творів, виходячи з наступних критеріїв: 1) придатності для дитячого виконання; 2) художньої цінності матеріалу. Сучасні дослідники вивчають різні аспекти дитячої опери – жанрові особливості окремих її напрямів (О. Єрмаков), формування в межах однієї національної композиторської школи (Т. Квірікадзе), існування в культурному просторі сьогодення (Н. Ізуграфова) тощо. Незважаючи на розмаїття точок зору, невирішеним залишається питання термінології. Усталені в різних наукових школах поняття виявляють розбіжності в розумінні самого явища. Деякі науковці використовують вираз «опера для дітей» (Н. Михайловська) чи «дитяча опера» (О. Єрмаков, Т. Квірікадзе). У той же час І. Ашенбренерова до «дитячої опери» відносить тільки твори, що призначені для виконання дітьми. Для вироблення універсального підходу до вивчення різноманітних зразків, накопичених композиторською практикою, та узгодження існуючих протиріч у дисертації запропоновано вважати поняття «дитяча опера» зонтичним терміном (В. Руф), який поєднує два різновиди дитячої опери із збереженням ґрунтовних засад жанру як такого – *театральності* та *вокальності* (за А. Сохором) – *оперу для дітей-виконавців* та *оперу для дітей-слухачів*. Перша відзначена відповідним змістом, характером вокальних партій, провідною роллю музично-сценічної драматургії, виконанням поза межами оперної сцени. Друга, навпаки, залучує досвід оперного жанру, оскільки орієнтована на професійне виконання в умовах великої сцени, але обмежена типом змісту та певною категорією глядачів.

РОЗДІЛ 2

ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-ВИКОНАВЦІВ

КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Шлях, який пройшла опера для дітей-виконавців у визначений період, постає у взаємодії різних тенденцій, пов'язаних із низкою об'єктивних факторів: зверненням до цього жанру аматорів, викладачів музики, професійних композиторів, поступовим процесом професіоналізації цієї царини творчості, розширенням тематики, удосконаленням оперних форм висловлювання, індивідуалізацією музичної мови. Народженню цього жанру в ХІХ столітті сприяли поширення практики домашнього музикування, участь дітей у творчих проектах, організація дитячого дозвілля, включення музично-театральних вистав у виховний процес навчальних закладів. Співіснування аматорської та музично-педагогічної творчості, з одного боку, та професійно-композиторської – з іншого, на певному етапі історичного розвитку дозволяє розглядати їх як дві відносно самостійні лінії, перша з яких започаткувала традицію, друга – підхопила та надала їй зрілості, завдяки чому жанр опери для дітей-виконавців посів своє місце у жанровій палітрі дитячої музики. Хоча аматорське та музично-педагогічне мистецтво, зазвичай, залишається поза увагою дослідників, воно безпосередньо впливало на формування цього явища, передувало появі професійних зразків та зберігало свою актуальність у контексті розвиненої музичної традиції ХХ – ХХІ століть. Сказане обумовлює логіку викладу та розподіл матеріалу у цьому розділі.

2.1. Творчість аматорів та музикантів-педагогів у царині опери для дітей-виконавців у ХІХ – на початку ХХІ століття

Поява опери для дітей-виконавців у ХІХ столітті не буде здаватися дивною, якщо звернутися до теорії Шарля Фур'є (*François Marie Charles Fourier*, 1772–1837) – французького філософа, засновника вчення «фур'єризм». У 1808 році він видав «Теорію чотирьох рухів і загальних долі» («*Théorie des quatre mouvements et des destinées générales. Prospectus et Annonce de la Découverte*»), у якій виклав план реформування суспільства буржуа в «лад гармонії» [10, с. 332]. Ш. Фур'є вважав, що після його встановлення «дитяча самодіяльна опера», разом із трудовою грою й «освітньо-виховною кухнею різних країн», стане однією з трьох форм виховання 3–9 річних дітей. За думкою автора, вона виховує «відчуття ритму в процесі засвоєння мистецтва жесту й руху, музики й співу, поезії, живопису й початків механіки» (цит. за: [95, с. 155]). Хоча багато ідей одного з представників утопічного соціалізму залишились нереалізованими, проте його розуміння можливості опери впливати на дитяче виховання знайшло підтвердження в появі перших її зразків. Знаменною подією стала постановка «Сажотрус, або Добра справа не залишається без нагороди» М. Б. Даргомижської. Вона відбулася 25 вересня 1822 року за участю дітей самої авторки [80, с. 183]. За припущенням С. Іванової, спектакль пройшов у селі Даргомижському Белевського повіту Тульської області [102, с. 150]. Про його успіх свідчить публікація текст у тому ж році в журналі «Благонамірний» [80]. Увага до домашніх розваг говорить про те, що суспільство потребувало таких постановок і було зацікавлене в їх появі. Дійсно, «Сажотрус» міг бути розіграним в будь-якій сім'ї. Кількість дійових осіб обмежена трьома героями – Варінька (10 років), Ніколаша (7 років) і Петруша, сажотрус (12 років). Лібрето, імовірно, нагадує п'єсу з музичними номерами (усього 5), які позначені в тексті ремаркою «співає». До тексту можна було підібрати будь-яку музику або зімпровізувати її, що було під силу й наймолодшим учасникам спектаклю. Це полегшувало влаштування спектаклю в своєму будинку або навчальному закладі. Сюжет п'єси простий та розповідає про тяжке життя родини: пожежа залишила їх без будинку, а крадії відібрали останні гроші (див.: додаток Б, с. 255). Твір Марії Борисівни, хоча й

відноситься до першої третини ХІХ століття, продовжує традиції повчальної дитячої літератури ХVІІІ століття. На це вказує, зокрема, заключна фраза, яка містить мораль всієї п'єси¹. Дидактичний елемент, який спочатку виник під впливом існуючих у суспільстві морально-релігійних уявлень, у подальшому збережеться в опері для дітей-виконавців як повчальні посилення. Вони віддзеркалюють типові для того часу постулати стосовно виховання дітей і пізніше, незалежно від сюжету, утворюватимуть явну або приховану педагогічну складову жанру.

Про розповсюдженість практики створення опери для дітей-виконавців свідчить видання збірки п'єс «Дитячий театр» Б. Федорова (1830–31), хоча в присвяченій їй третій частині також вміщені тільки тексти без нотного матеріалу. Популярність публікації підтверджується її перевиданнями в 1835 році і через півстоліття – в 1882 році [277]. Недоступність першого видання не дає можливості порівняти внесені зміни, натомість до другого – включені словесні тексти 7 опер для дітей. Їхній зміст пов'язаний із казковою, пригодницькою, повчальною тематикою². Звернемо увагу на те, що шість творів із семи мають жанрове визначення «опера», до того ж в останніх чотирьох акцентується фантастична складова; сценічну постановку роману Д. Дефо Б. Федоров називає «виставою для дітей», посилюючи значення видовищних елементів. У збірнику тільки раз указано на запозичення сюжету – у «Небезпечно бути нескромним», де дається посилання на «Французьку драму Жофрета» [278, с. 53]. Це дозволяє інші історії приписати перу Б. Федорова³. У всіх творах чергуються прозовий текст, який декламується, та віршований, що

¹ Аналогічно, зазначає С. Карайченцева, будувалися діалоги вчительки пані Добронравової з вихованцями в книзі «*Magasin des enfants*» Ж-М. Лепранс де Бомон (*Jeanne-Marie Leprince de Beaumont*; 1756; російський переклад «Дитяче училище» в 1794) [117, с. 49]. Кожний урок пані Добронравова підсумовує висловом, що акцентує увагу на моральній складовій, наприклад, таким: «Нас поважають не за багатство, не за дорогоцінне вбрання, не за титули наші; але поважають нас саме за наші добродетелі. Станемо намагатися, любі мої, щоб ми були добродетелі, це тільки одне нам потрібне і для життя зараз, і для майбутнього» (цит. за: [117, с. 49]). Не дивно, що ці твори впливали на М. Даргомижську-автора. Напевно, в юності, будучи княжною Козловською, вона читала багато таких книг, у тому числі й французьких авторів, що пізніше проявилось у її творах.

² «Дзвіночок, або Нерозважливий» (опера в одній дії), «Робінзон на безлюдному острові» (вистава для дітей), «Небезпечно бути нескромним» (опера в одній дії), «Кіт у золотій кареті», «Золоті дрова», «Добрий карлик» й «Бабуся Старенька торговка, або Чарівні яблука» (всі – чарівні опери в одній дії) [278, с. 1].

³ Імовірно, опери він писав для своїх дітей: принаймні одна з них – «Робінзон...» – була «представлена на домашньому театрі» його сина Ніколеньки [278, с. 52].

проспівуються. Простота і повторюваність структур вказують на пісенну мелодію й відповідний тип форми.

Наступні 40 років залишаються білою плямою в історії аматорської опери для дітей-виконавців, однак невиявлені на сьогодні зразки не виключають її існування. Останні десятиріччя XIX століття відзначені появою нової форми залучення дітей до світу оперного мистецтва. Показовою в цьому відношенні є діяльність баронеси К. К. Остен-Сакен. Її знайомство зі світом музики почалося у рідному домі. Пізніше в одному з листів вона згадувала, як проходили вечори: «<...> мати грає ввечері е-мольне Скерцо Шопена <...> або я з нею співаю її романси, забуті романси Глінки, або пишемо нашу оперу» (цит. за: [102, с. 151]). Коли Катерина Кирилівна сама стала матір'ю, вона захопилася переробкою відомих класичних опер для дітей. Збереглися спогади про роботу над «Фаустом» Ш. Гуно. К. Остен-Сакен говорила, що в суспільстві сміялися над такою «причудою», однак це не заважало їй із задоволенням займатися підготовкою вистави [102, с. 151], запланованої на другу половину березня 1890 року¹. Прем'єра відбулася 21 березня, причому спектакль мав благодійний характер: плата за вхід була 50 копійок на користь якогось незаможного гімназиста, чиє навчання треба було оплатити. Замість живих героїв на імпровізованій сцені діяли вирізані з паперу оздоблені ляльки. У «балерин» були платтячка, сконструйовані баронесою й наклеєні поверх фігурок. Лялькарями стали діти, а сама господиня акомпанувала й співала. По ходу вистави їй навіть довелося виконати майже акробатичний номер – «співати і в той же час грати однією рукою на роялі, а іншою на фісгармонії», що вона виконувала блискуче (цит. за: [102, с. 151])².

¹ За спогадами друга сім'ї О. В. Жиркевича, вже 4 січня баронеса була захоплена «вирізанням із картону декорацій для нової опери, яку вона готує для дитячої сцени у себе в будинку» (цит. за: [102, с. 151]).

² Для того, щоб дітям було легше зрозуміти сюжет, один із синів французькою зачитував короткий зміст кожної сцени. І все-таки, на думку О. Жиркевича, який відвідав виставу з дружиною, «“Фауст” і в переробці не зрозумілий для дітей і навряд чи їх цікавить» (цит. за: [102, с. 151]). Категоричність цього судження спростовується відомим фактом з дитинства С. Прокоф'єва: саме відвідування в московській опері того ж «Фауста» (а також «Князя Ігоря» О. Бородіна) так вразило його, що «фантазія потекла за двома напрямками. По-перше, зі Стеней, Сергійком, Єгоркою, Марфушею я став грати в театр. Забившись у куток, ми вигадували п'єсу і потім розігрували її батькам, або діти мені, або ми разом Марфуші. Сюжети були убогі і неодмінно включали дуель на шпагах (враження від «Фауста» – О. К.). <...> По-друге, я прийшов до матері і заявив: – Мамо, я хочу написати свою оперу» [218, с. 60]. Що й було зроблено. Пізніше оперу «Велетень» виконали

Ініціатива К. Остен-Сакен стала передвісником практики сучасних західноєвропейських оперних театрів¹. Кінець XIX століття позначений появою у педагогів музики зацікавленості оперою для дітей-виконавців. Серед перших зразків «педагогічної гілки» назвемо твори М. Брянського (див.: додаток А, с. 249): «Кіт, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки» (1886) за мотивами народної казки й «Музиканти» (1888) за байкою І. Крилова. Як стверджує М. Бахтін, «завдяки простоті, співучості й доступності для розуміння мелодій, що не позбавлені виразності, опери Брянського мають право на поширення» [29, с. 4]. Обидві опери розраховані на виконання дітьми. Великою популярністю протягом років, судячи за знайденими свідченнями, користувався перший твір. За спогадами Д. Шепілова, в 1918 році, під час його навчання в школі в Ташкенті, склався «шкільно-театральний колектив» з підлітків (хлопчиків і дівчаток), який виступав – «у різних школах міста, в казармах, у кишлаках, у “Колізеї” (оперному театрі імені Свердлова), в Народному Домі, в міському саду на підмостках літніх кінотеатрів “Модерн” і “Хіва”» [302]. Серед музичних п'єс у репертуарі імпровізованої трупи була й опера «Кіт, Цап і Баран». Навіть через 30 років після створення цей твір був цікавий для публіки.

Сюжет «Кота, Цапа та Барана» (див.: додаток Б, с. 256) заснований на російській народній казці «Кіт-сірий лоб, Цап і Баран» (лібрето І. Калашнікова; див.: додаток А, с. 250). Опера складається з трьох картин; перша й друга поділені на сцени, які складаються з завершених номерів із чітко видимими межами. І тільки найменша за обсягом третя картина, яка містить «приказку» – основну думку всієї опери, не має внутрішнього поділу. Серед дійових осіб,

сумісними силами дітей і дорослих. «Мої двоюрідні брати, – пише С. Прокоф'єв, – непогано грали на фортепіано, кузина Катя вчилася співати – вирішено було поставити “Велетня”» [218, с. 7].

¹ Багато найбільших оперних будинків щорічно пропонують спеціальні дитячі програми, що складаються з опер на казковий сюжет, перероблених з урахуванням дитячого сприйняття (зазвичай тривалість вистави не перевищує години), дитячих балетів і концертів для дітей. Наприклад, на сайті Віденської опери (*Wiener Staatsoper*) у розділі «Твори для дітей» можна знайти «Перстень нібелунгів Вагнера для дітей» у переробці М. фон Штегманса (*Matthias von Stegmanns*) [436], Зальцбурзький фестиваль представляє «Чарівну флейту» В. А. Моцарта в сценічній адаптації А. Шмітта (*Aki Schmitt*) і Т. Сугао (*Tomo Sugao*) [409], Опера Атланти пропонує 45-хвилинну версію «Севільського цирульника» Дж. Россіні для дітей молодшого віку й скорочену версію «Дочки полку» Г. Доніцетті для учнів старших класів [354]. Однак Т. Шміц (*Teresa Schmits*) говорить про те, що ця практика іноді виявляється суперечливою, і версії, «скорочені й очищені від сюжетів, які вважаються занадто складними, <...> часто є “закусками” другорядної якості» [421].


крім Кота (сопрано), Цапа (альт) та Барана (тенор), слід назвати Ведмідя (бас), Білого Вовка (баритон) і Стару (роль без співу). Змішаний хор поділений на дві частини: хор бандуристів (співає за сценою) та 7 Вовків, що беруть участь у Сцені 4 (2 к.). Хори виписані для традиційного чотириголосного складу (сопрано, альт, тенор, бас), проте композитор в ремарці зазначає можливість або виконання «однорідними голосами»¹, що допускало постановку, наприклад, у жіночій або чоловічій гімназії, або спрощення чотириголосся до три- або двоголосного викладу.

Характери персонажів розкриваються в сольних номерах і речитативно-ансамблевих сценах, де розвиваються взаємини між героями і просувається сюжет. Арсенал висловлювань, залучений М. Брянським, одночасно є традиційним для оперного жанру й досить різноманітним. Серед сольних виходів – дві арії (Барана і Цапа), аріозо (Ведмедя) і пісенька (Кота), речитативи; серед ансамблевих – дуети, тріо, мішаний ансамбль, героями якого є основні персонажі і Вовки (чотириголосне викладення розподіляється між усіма учасниками). Вокальні форми висловлювання, які обирає автор, безпосередньо натякають на характер того чи іншого персонажу, хоча він, згідно з традицією фольклорної казки, не розвивається у сюжеті. У результаті «смісловий дисонанс», що виникає між високим оперним стилем і подобою персонажа, додає комедійно-іронічні настрої в характері байки. Серйозним, але не дуже кмітливим Барану і Цапу М. Брянський доручає арії – «Мені шкода цього двору» (2 сц., 1 к.) і «Ох, якщо б вдома бути тепер» (2 сц., 2 к.). Перша – співуча сумна арія-спогад у проникливому *c-moll*; друга, завдяки повторюваним у вокальній партії ходам $h^1 - ais^1$, $h^1 - b^1$ і восьми паузам-зітханням, містить риси арії *lamento*. Тональність *D-dur*, яка часто трактується як сонячна, загалом не суперечить сформованій практиці². Пісенька Кота «Не гнівіться, братці, немає лиха поки» (2 сц., 1 к.), навпаки, відзначена бадьорим, навіть

¹ У цьому разі тенорів замінюють сопрано, басів – альтами, і навпаки [44, с. 3].

² Згадаймо хоча б *F-dur*'ну арію Альмірени «*Lascia ch'io pianga*» («Дозволь мені плакати») з «Рінальдо» Г. Ф. Генделя або «*Che farò senza Euridice*» («Що мені робити без Еврідіки») з «Орфея й Еврідіки» К. В. Глюка – плач героя за померлою дружиною, написаний в *C-dur*.

відчайдушним характером. Незважаючи на хазяйське покарання, хитрун не сумує і планує втечу. Звідси – вибір легкого жанру (на противагу «серйозній» арії), «бойовий» початок пісеньки відразу з найвищої ноти в цьому номері – f^2 , активні інтонації у партіях співака (кількаразове повторення низхідного і висхідного квартового ходу $f^2 - c^2$, $c^2 - f^2$) і фортепіано («злітають» двооктавні пасажі тридцять другими, підготовлюючи початок наступної фрази).

У ансамблях солістів переважає консонантний акордовий виклад у всіх тріо й квартеті, терцові й секстові втори – в дуетах. Загострені секундові сполучення зустрічаються тільки в одній ситуації – у маленькому дуєті переляканих Барана й Цапа (2 сц., 1 к.), коли Кіт повідомляє їм, що господиня нібито хоче зарізати їх (з вини Кота). Герої наближаються до винуватця їх нещастя, й напруженість ситуації передана у вокальних партіях – голоси зближуються до секунди $b^1 - c^2$, розходяться в терцію й знову сходяться в секунді. Два тріо головних героїв, об'єднані схожістю сюжетного звороту (думка відправитися у дорогу; 2 сц., 1 к. і 5 сц., 2 к.), вирішені М. Брянським подібно. Їх ріднять мажорні тональності – *F-dur* і *B-dur*, «пружні» повторювані скачки, що ілюструють семантичний заряд тексту: в першому тріо – початковий хід $c^1 - f^1$ на слові «біжимо», септима $g^1 - f^2$ «туди», у другому – секстовий стрибок $f^1 - d^2$ «додому». Обидва номери написані в темпі *Allegro*, однак ритмічна організація в них різна: плавні ходи, які «біжать» рівними восьмими в першому тріо, протиставлені бадьорому пунктирному ритму, що переважає у другому. Фортепіанна партія підтримує заданий характер – висхідні та низхідні гамоподібні пасажі шістнадцятими (2 сц., 1 к.) або «підстрибуючі», квапливі групи  ближче до кінця (5 сц., 2 к.). Всі герої в ансамблях мають спільний текст, що спрощує виконання і не стомлює слухачів.

Не менш цікавим у цій опері є трактування хору. Він не персоніфікований, залишається за кулісами і виступає в ролі анонімного оповідача, не беручи участі в дії (за винятком ансамблю Вовків). Текст хорових номерів прояснює початкову сюжетну ситуацію, рухає дію і підсумовує те, що

сталось¹. Одночасно хорові номери виконують важливу композиційну функцію – організують музично-сценічний процес. Хором відкривається перша картина, потім він з'являється на початку другої і завершує оперу; йому передують інструментальна інтродукція. Завдяки цьому з'являються тематичні арки, які з'єднують епізоди один з одним, тим більше, що М. Брянський не змінює матеріал хорових номерів, лише варіює кількість повторів, у залежності від словесного тексту і сюжетного моменту, або ритмічний малюнок². Основну тему хорових епізодів можна назвати «лейтмотивом оповідачів» (див.: додаток Е, № 3, с. 265). Вона досить статична, плавного руху, викладена переважно чвертями; її тональність – *F-dur*. Початкова інтонація перших фраз напрочуд схожа на всесвітньо відому поспівку «Щедрик» (опорний тон, низхідна мала секунда, повернення на початкову ноту і хід на малу терцію вниз). Можливо, композитор взяв за основу одну із автентичних фольклорних тем або стилізував власну. Окрім цієї теми в опері існує ще один повторюваний мотив. Він пов'язаний з образом Кота Васьки й імітує нявкання, що підтверджується відповідним звуконаслідувальним прийомом (див.: додаток Е, № 4, с. 265). Уперше він з'являється у вокальній партії героя при знайомстві з ним: хазяйка побила його мітлюю, і він жаліється Барану й Цапу. У цьому разі лейтмотивний чотирьохтакт проводиться два рази. «Нявкаючий мотив» з трьох нот звучить то на фоні тонічного тризвуку *As-dur*, то домінантового (2 сц., 1 к., епізод *Andante*). У подальшому він уже не проспівується, а переходить до партії фортепіано й своїм звучанням передуює виходу героя. Ритмічний малюнок М. Брянський залишає незмінним (дві восьмих та половинна), а тональний план змінює в залежності від сюжетної ситуації. У фортепіанній постлюдії (закінчення 1 сц., 2 к.) це *F-dur*, контрастуючий з наступним текстом Цапа й Барана: «Ух, як холодно й страшно» [44, с. 34]; *G-dur* з'являється перед знайомством Кота з Ведмедем (3 сц., 2 к.); врешті, *C-dur* у фортепіанній

¹ Наприклад, «<...> не прагни із дому геть! Вибачити все і допомогти вам можуть тільки вдома» [44, с. 80].

² Зокрема, у початковому хорі під час переліку вкрадених Ваською продуктів – «м'ясо, масло, вершки, сало» – кожна друга чверть скорочена до восьмої, відображуючи кому (див.: додаток Е, № 1, с. 265), а в аналогічному епізоді заключного хору слова «приказка важливіша за усе» потребують неперервного звучання, і всі чверті в такті повнозвучні (див.: додаток Е, № 2, с. 265).

інтродукції до третьої картини символізує розрішення всіх колізій. Крім двох названих лейтмотивів, твір скріплює принцип контрасту. Епізоди всередині номера й самі номери відтіняють один одного завдяки темповим і тональним співставленням, а також – сольних і ансамблевих сцен. Як бачимо, музично-педагогічна діяльність М. Брянського сприяла професіоналізації опери для дітей-виконавців, що проявляється різноманітністю оперних форм, введенням лейтмотивів, семантизацією тональних красок, злагодженості композиції.

Створюючи «Музикантів» (1888), М. Брянський першим звернувся до байок І. Крилова як до текстової основи оперного жанру, що формувався. Однак недостатній об'єм популярного криловського «Квартету» дав композитору привід знову звернутися до І. Калашнікова, який розширив текст твору, уточнив характеристики діючих осіб. Їх залишилось п'ятеро, але вони набули індивідуальних рис – нетерпляча Мартишка, яка прагне швидкої наживи¹, лає своїх колег: *«От бурлаки! От ледари! Пройдисвіти! Нероби!»* [46, с. 4]; резонерствующий Осел, який утворив із Цапом комічний дует, – своєрідних Івана Івановича й Івана Нікіфоровича тваринного світу; повільний та смішний у своїй серйозній відповідальності Ведмідь: *«Ось і я з віолончеллю! Ніс її за рукоять; задався такою ціллю, щоб її не зламати»* [46, с. 18]; чесний і незалежний Соловей, який захищає мистецтво від самовдоволених невігласів. Недивно, що опера М. Брянського, з її яскравими образами та урахуванням вокальних можливостей дітей, отримала схвальні відгуки сучасників. М. Бахтін зазначає: *«Шкільні вимоги щодо теситури голосових партій, обережності й помірності вживання важких інтервалів і віддалених модуляцій майже скрізь дотримані»* [29, с. 4]².

Структура опери М. Брянського проста – це опера на одну дію під фортепіанний акомпанемент. Вона являє собою єдине музичне полотно без розмовних вставок, структуроутворюючою одиницею є сцена (всього їх в опері

¹ Останнє, мабуть, не випадкове, бо мавпа традиційно символізувала «прагнення до розкошів, <...>, жадібність» [190, с. 457].

² Зазначимо, однак, що партії в «Музикантах» зможуть виконати тільки діти середнього віку й підлітки, у яких уже є деяка музична освіта, оскільки достатньо часто зустрічаються стрибки на широкі інтервали, хроматизовані ходи, які є складними для виконавців із невеликим співацьким досвідом.

п'ять), яку композитор виділяє за принципом «яви» в драматичних творах (тобто нова сцена починається з появою нової діючої особи). При цьому автор не відмовляється від композиційно-драматургічних можливостей традиційних оперних номерів. До таких відносяться Вступ, аріозо Мартишки, дует Цапа й Осла, аріозо Ведмеда, квартет усіх героїв; використовує композитор і проміжні акомпановані речитативи. Роль головного лейтмотиву в опері грає циганська пісня «В селі малому Ванька жив» (відома широкій публіці в дуетній обробці О. Даргомижського під назвою «Ванька-Танька»). Вона звучить у фортепіанному Вступі (спочатку як окремі інтонації, що легко вгадуються, потім двічі проводиться повністю з варіантними змінами), з'являється в чотирьох епізодах квартетної гри (композитор цікаво варіює тему пісні, кожного разу по-новому виписуючи дисонанси, які підсилюються, – за допомогою додаткової алітерації, загострених співзвуч, перебивок ритму) і, врешті, закінчує оперу, утворюючи арку з початком. Не відмовляється М. Брянський від виразового потенціалу локальних мотивів – таких, як мотив здивування (див.: додаток Е, № 5, с. 266) та співу Солов'я. Перший із них з'являється у вокальних партіях квартетистів кожного разу після невдало зіграного ансамблю. Кружляння мелодії на одному місці створює враження вузькості думок персонажів, які не можуть поглянути на себе з боку. Другий постає характеристичною тріольною лейтритмоформулою (в акомпанементі в правій руці звучать тріолі *ostinato* в верхньому регістрі, супроводжуючи всі відповіді Солов'я подібно до переливів його співу).

Номерів-соло, як уже зазначалося вище, в опері небагато. В аріозо Мартишки (*G-dur*), написаному в досить широкому для дитячого голосу діапазоні – $d^1 - fis^2$, композитор поєднує плавний рух мелодії по ступенях зі стрибками на сексту і септиму в кадансовій зоні з фрагментами декламаційного характеру. Водночас сольні інтонації Мартишки містять у собі романсовий відтінок, що підкреслює мрійливий настрій героїні. В аріозо Ведмеда (*e-moll*) М. Брянський скористався цікавим мелодичним прийомом: мотив кружляє в межах кварта у такий спосіб, що створюється враження вправи, старанно

виконуваної на віолончелі (цьому допомагає октавне дублювання мелодії в басовому ключі). У другій половині аріозо в акомпанементі з'являється фігура (див.: додаток Е, № 6, с. 266), що також нагадує частину етюду на відпрацювання октавних стрибків. Аріозо передає серйозне ставлення Ведмедя до музики, до того ж його тішить те, що вони будуть грати вітчизняні, а не німецькі або французькі твори. Отже, у свідомість дітей підспудно вкладалася думка про рівнозначну цінність національної та зарубіжної культури. Дует Цапа й Осла є суперечкою давніх суперників за розумом про те, хто ж є розумнішим. Протистояння персонажів підкреслено тонально: на початку дуету, коли репліки йдуть одна за одною, за Ослом закріплений *F-dur*, а за його колегою-суперником – паралельний *d-moll*. У наступному епізоді, в якому герої співають разом (у сексту), тональність нестійка, а заключна частина номера об'єднує двох персонажів радісним *B-dur*'ом, що не впливає на точку зору суперників – кожен держиться своєї думки: Цап думає, що він розумніший, Осел аналогічним чином думає про себе. Незвичайна для дитячої опери особливість цього номера полягає в тому, що при спільному співі Осел і Цап вимовляють неоднаковий текст, що часто зустрічається в ансамблях «великої» опери, але є не характерним для дитячих творів, оскільки в цьому разі дітям важко стежити за розвитком оповіді. Єдиний вокальний квартет в опері об'єднує невдалих ансамблістів в їхньому обуренні проти Солов'я. У музиці це знайшло відображення в стрімких висхідних гамах в унісон, пунктирному ритмі, хроматичній послідовності, яку підтримує синкопований акомпанемент. Потім унісон переходить у повноцінну чотириголосну партитуру, частково дубльовану в партії лівої руки піаніста, в правій же руці звучать фігурації шістнадцятими, посилюючи «праведне» невдоволення героїв.

Опери для дітей-виконавців М. Брянського, які містяться в ряду перших зразків цього жанру, відзначені зв'язками з великими оперними творами: характерні форми сольних і групових висловлювань, система мотивів-характеристик, прийом політекстовості в рамках дуету (останнє – тільки в «Музикантах»), відсутність розмовних діалогів. У той же час помітна й різниця

між «Котом ...» і «Музикантами». Перший опус за обсягом майже вдвічі перевищує другий – 78 і 44 сторінок нотного тексту, відповідно. Така розбіжність при подібному жанрово-стильовому підході пояснюється різницею першоджерел лібрето. Казка дає набагато більший простір для збільшення сюжетних ситуацій або укрупнення вже існуючих мотивів, ніж байка, сконцентрована на одній фабулі. Це стало причиною відсутності хору в «Музикантах», і, навпаки, покладання на нього такої важливої функції, як скріплення епізодів, у «Коті, Цапі й Барані». Отже, композитор керувався вже існуючим доробком опери, проте, спираючись на усталену традицію, враховував можливості дітей-виконавців. У цьому йому допомагав власний багатий педагогічний досвід.

Ініціативі М. Брянського незабаром були продовжені його колегами, однак В. Орлов (див.: додаток А, с. 251) пішов іншим шляхом при створенні опер за І. Криловим. Його оперна серія містить в собі чотири опуси: «Ворона-Віщунка», «Лисиця й Виноград», «Свиня під Дубом», «Снігур та Ластівка»¹ (всі 1895). Як уже було зазначено в Розділі 1, вони були адресовані дітям для канікулярного дозвілля. Викладаючи музику в навчальних закладах, В. Орлов як ніхто знав про інтереси своїх вихованців. Припускаючи заздалегідь, що його твори будуть виконуватися дітьми з різним рівнем підготовки, композитор, як і М. Брянський декількома роками раніше, пропонує в разі будь-яких складнощів компромісні варіанти². Обов'язковими для виконання в первісному композиторському варіанті є тільки хори, написані на байки І. Крилова, які несуть сюжетно-сміслову навантаженість. Окреслені композитором як «дитячі опери в одній дії», твори, по суті, є спектаклями зі вставними музичними номерами. Кожна опера містить 5 вокальних номерів, що утворюють своєрідну вокальну мікросюїту, частини якої контрастують між собою. З одного боку, автор протиставляє сольний і хоровий спів: у кожній з трьох опер утворюється

¹ Аналітичні висновки зроблено на основі клавирів трьох наявних творів. Цілком допустимо, що четверта опера створена в відповідності до виявлених принципів.

² Зокрема, деякі хори, які «хоча і вельми нескладні, проте в деяких випадках все-таки можуть поставити в складне становище дитячий хор, особливо там, де спів проходить на слух» [201, с. 4], пропонується співати «по першому куплету» або «звичайним мотивом», «сольні номери» в разі потреби можна декламувати.

концентрична форма завдяки розташуванню сольного номера (а в «Снігурі й Ластівці» – сольного і дуетного) в центрі композиції в оточенні хорових. З іншого боку – використовує жанровий контраст: кожний окремий твір містить одну або дві хорові пісні, стилізовані в дусі народних (це може бути пісня-гра, хороводна, протяжна лірична пісня), і традиційні оперні сольні й хорові висловлювання (аріозо, соло у характері мелодекламації).

З огляду на стислість байок І. Крилова через метафоричну мову виникла необхідність у розширенні лібрето, незважаючи на невеликі масштаби опер. В. Орлов з цією метою вводить вірші, тексти народних пісень¹, написані ним самим розмовні діалоги, подібні до оперних речитативів, у яких описується ситуація й просувається дія². Не вдаючись у виклад деталей, відзначимо деякі особливості музичної сторони творів. Серед оперних форм більшу частину займають хорові номери, що здається виправданим, бо дає можливість взяти участь у постановці великій кількості дітей з різними голосовими даними. Між тим, на відміну від більшості наступних аналогічних творів, де переважає унісонний й іноді двоголосний спів, В. Орлов пише триголосні партитури³. Мелодична мова В. Орлова різноманітна, вимагає уміння вести кантилену, вільно справлятися з декламаційними ходами на широкі інтервали. Суттєвим

¹ Частково або повністю використані такі тексти: **байки** І. Крилова «Дем'янова юшка», «Заєць на ловлі», «Півень і перлинне зерно», «Осел і мужик», «Свиня», «Мавпа й окуляри», «Свиня під Дубом», «Слон і Моська», «Допитливий», байка І. Дмитрієва «Муха»; **вірші** О. Мерзлякова «Серед рівнин рівних» (однак він використаний як текст народної пісні), Г. Державіна «О хазяйновита ластівка», О. Пушкіна «Пташка божа» (уривок із поеми «Цигани»); **тексти народних пісень** «Зайчику, пострибай», «Ох, навіщо ж город городити», «Качечка лугова», «У світлиці синичка не пишно жила».

² Проте не всі фрагменти однаково вдалися композиторові, що не мав навичок досвідченого лібретиста, – деякі частини діалогів тяжіють до монологу й написані важким для сприйняття стилем. По суті, лібрето цих творів являють собою текстовий монтаж і можуть називатися сценаріями. Такий підхід, нетиповий для оперної практики романтичної епохи, однак поширений у творах другої половини ХХ століття, зокрема, в опері-ораторії [238, с. 91], можна пояснити практичним призначенням оперного циклу В. Орлова. Обраний принцип написання лібрето наближає опери до аматорських домашніх музичних вистав з їхньою певною свободою для творчої ініціативи, оскільки можливе включення інших текстів за вибором керівника постановки. Як свідчать історики, ця літературна спроба не знайшла схвального прийому у критиків. М. Бахтін, наприклад, наводить відгуки у пресі того часу: «Текст – безтолковий вінегрет; розмови тварин збиваються на нікчемний гумор», – пише журналіст П. [29, с. 9], «опери невисокої якості <...> тексту», відзначають Нелідов і Лебедев [там само].

³ Для сучасних дітей, як не дивно, це може представляти певну складність. Як зазначає Н. Аверіна, в кінці ХІХ століття «широке розповсюдження хорового виконавства (як професійного – церковного, так і самодіяльного – народного) супроводжувалося паралельним процесом повсюдного навчання дітей співу й передачі їм накопиченого музичного досвіду» [3, с. 6]. У подальшому, за словами дослідниці, з одного боку, дитячий хоровий спів активно поширюється по всій території СРСР (завдяки відкриттю значної кількості дитячих музичних шкіл, а також різних гуртків), з іншого боку, «основу репертуару дитячого хору починають складати масові пісенні жанри часто з невиразними текстами, трафаретними музичними образами й примітивною мелодією» [там само].

для розуміння композиторського підходу до байок І. Крилова й іншим залученим текстам є втілення театральної природи їхніх діалогів, яка породжує ілюзію багатofігурності оповідання. У поетичному оригіналі цей ефект досягається використанням внутрішніх лапок для передачі прямої мови. В. Орлов зберігає діалогічність тільки одного разу: в опері «Снігур та Ластівка» № 3 за текстом криловської байки «Допитливий» (сценка зустрічі двох приятелів, вирішена без реплік «від автора») є єдиним дуетним номером для солістів. У всіх інших операх використовуються сольні (3) й хорові (4) номери. Типовий ігровий діалог, побудований за принципом обміну інформацією, розкривається за допомогою музичних засобів¹. Серед сольних номерів найбільший інтерес з точки зору передачі діалогічної природи тексту викликає № 3 – мелодекламація² «Дем'янова юшка» (за однойменною байкою І. Крилова). Театрально-ігровий характер номера підкреслює композиторська ремарка: «Надалі між Фокою, Дем'яном і його дружиною відбувається *мімічна сцена* (курсив мій – О. К.), згідно зі словами байки, яку хтось співає *solo*» [200, с. 7]. Репліки персонажів, поміщені в однотипну фактуру, відокремлюються одна від одної за допомогою тональних фарб. Зокрема, перше звернення Дем'яна витримано в основній тональності *F-dur*, відповідь Фоки супроводжується відхиленням у *d-moll* з подальшим його закріпленням. Цей принцип зберігається до кінця першого періоду, формуючи структуру «питання – відповідь». В організації музичного матеріалу композитор слідує за ритмікою поетичної фрази, звідси велика кількість неквадратних речень,

¹ Наприклад, в опері «Ворона-Віщунка» в хорі № 2 «Муха» за текстом байки І. Дмитрієва (див.: додаток А, с. 249) композитор розділяє авторську й пряму мову за допомогою відмінності в амбітусах сопрано й альтів. Мелодія першого голосу накладається на фактурно-інтонаційне остинато, яке утворює мелодія другого голосу, кружляючи протягом кількох тактів у межах малої терції, потім збільшує амбітус до квати. Коли ж хор співає сольну репліку Мухи, голоси рухаються паралельними терціями у межах септими. Щоб підкреслити комічність ситуації (Муха, лише сидючи у Біка на рогах, стверджує, що «*ми орали!*»), композитор використовує в двох заключних тактах вокальної партії нарочито пафосний хід, закінчує октавним стрибком e^2-e^1 , досягаючи за допомогою такого штриха потрібного ефекту.

² Мелодекламацією назвав номер сам композитор, хоча чітко зафіксував звуковисотність і ритм мелодії. Нагадаємо, що під мелодекламацією розуміється «з'єднання виразного проголошення тексту (головним чином віршованого) і музики» [166, стп. 510–511] у вільному, обраному самим читцем ритмі. За відомостями А. Ольшевської, жанр мелодекламації, який виник «на перетині різних тенденцій, таких як символізм, декаданс і модерн», в загальноприйнятому розумінні пережив «блискучий розквіт» у Російській імперії епохи Срібного століття [195, с. 38].

короткі мотиви замість кантиленних фраз, мовні інтонації прохання, вигуку, наказу. Загалом, цей номер вирішений композитором в оригінальному ключі та не має аналогів серед розглянутих опер для дітей-виконавців того часу.

Крім хорових номерів на тексти байок В. Орлов включив в кожен оперу й обробки народних пісень. Їхні функції різні: експозиція місця дії (№ 1 «Серед рівнини рівної» в «Свині під Дубом»), показ основних дійових осіб (№ 1 «У світлиці синичка не пишно жила» в «Снігурі й Ластівці» й № 1 «Зайчику, пострибай» у «Вороні-віщунці»), загальний щасливий фінал (№ 5 «Ох, навіщо ж город городити»¹ у «Вороні-віщунці»). У всіх обробках композитор зберіг характерну для цих пісень куплетну й куплетно-приспівну структуру з варіантним прийомом розвитку матеріалу. Серед усіх пісень вирізняється хороводна пісня-гра «Зайчику, пострибай», властивості якої сповна реалізовані В. Орловим у контексті опери². Отже, композитор дотримується однієї з важливих жанрових особливостей опери для дітей-виконавців – активізації ігрового компоненту.

Оперна серія В. Орлова є самобутнім циклом, в якому оригінально синтезуються поезія, музика й гра. Однак у деяких епізодах помітно переважання наративного начала над дієвим, що є не найвдалішим моментом у таких творах. Для дітей-виконавців зачувати протяжні уривки тексту, часто зі складними граматичними конструкціями, не завжди легко, так само як і дітям-глядачам цікавіше спостерігати за дією, ніж слухати зі сцени розповідь про події, що відбуваються. Проте відзначимо новаторський для свого часу спосіб написання лібрето, позначений нами як «екстенсивний», на протигагу традиційному «інтенсивному». Під *інтенсивним* розуміється розробка одного сюжету з уточненням і доповненням закладених у нього деталей, під *екстенсивним* – залученням більш широкого кола сюжетів, об'єднаних у

¹ Цікаво, що тему цієї ж пісні використав у двох своїх творах – кантаті «Аврора» і в фіналі опери «Севільський цирульник» – італійський композитор Дж. Россіні. За однією з версій, він почув, як «цю пісню наспівувала молода графиня Апраксіна, і нібито, почувши її, Россіні вигукнув: “*J'ai mon affaire*” (Знайшов!) – і втік, щоб записати цю мелодію» [9, с. 65].

² У ремарці наведені правила гри: «Хор <...> утворює коло; в колі Зайчик, якого намагаються не випустити, в той час як інші, що знаходяться в колі, вільно вибігають із нього і знову потрапляють. Зайчику вдається вибігти із кола тільки в кінці пісні» [200, с. 3].

контексті опери єдиним макросюжетом. Такий різновид лібрето доцільно назвати «лібрето-пастичо», за аналогією з оперою-пастичо.

На початку ХХ століття захоплення операми для дітей-виконавців поширилося далеко за межами столиць. У 1906 році у Ставрополі В. Беневський (див.: додаток А, с. 248) створив оперу в 3-х актах «Червона квіточка» (текст Клавдії Лукашевич; див.: додаток Б, с. 256), постановка якої відбулася тільки в 1910 році на сцені місцевої чоловічої гімназії. Твір продовжує лінію повчальних сюжетів, що бере початок у перших десятиліттях ХІХ століття. У 1915 році В. Беневський пише «Сказ про град Леденець» за сербською легендою (лібрето М. Бахтіна¹). Збереглося листування між композитором і лібретистом, що відкриває деякі моменти творчого процесу². Його цінність особливо висока з огляду на те, що відомостей про підготовку до постановок опер для дітей-виконавців дійшло до нас украй мало. Опера була поставлена 8, 10 і 26 лютого 1917 року (остання вистава – за бажанням публіки) на користь Георгіївського комітету й дала найкращий збір – «кажуть, не менше 3000 рублів, валового», як пише автор (цит. за: [181, с. 91]). Однак і витрати на організацію вистави (костюми, декорації, сплата податків тощо), з огляду на те, що це учнівська аматорська постановка, були чималі, до 1100 рублів. Зробити все гімназійними силами не вийшло. Учитель малювання виявився «неспроможним декоратором» і за два тижні так і не створив жодних декорацій, тому довелося звернутися за допомогою до професійного театрального художника, якого на той момент мобілізували в армію. Директор гімназії особисто вів переговори з командиром полку й переконав його відрядити «солдатика-художника» в гімназію, де і були в короткий термін написані дуже вдалі декорації [181, с. 89–91]. Постановка опери могла б відбутися ще в 1915 році, якби не «особиста недоброзичливість» начальства жіночих гімназій до чоловічих. Тоді воно не дозволило вихованкам виступати в

¹ Автор «Огляду дитячих опер» [29].

² Зокрема, Василь Миколайович виношував план створення ще однієї дитячої опери (варіант назви – «Король Рожер», за оповіданням В. І. Немировича «Тасмниця захмарного монастиря»). Відправляючи М. Бахтіну текст літературного оригіналу з проханням подумати про створення лібрето, він написав: «Ви майстер цієї справи, Вам дані книги в руки» (цит за: [181, с. 89]).

спектаклі, «а випускати хлопчаків у жіночих ролях, – пише В. Беневський, – я знайшов незручним, побоюючись карикатури» (цит за: [181, с. 97–98]). До нашого часу дійшла інформація про створення опер для дітей-виконавців наприкінці XIX століття педагогами-музикантами й інших національних шкіл. На початку 1888 року (14 січня) в Тифлісі учениці школи св. Ніни здійснили постановку опери В. Д. Корганова (див.: додаток А, с. 251) «*La reine des rameaux*» («Королева гілок»). Композитор спирався на європейську традицію, бо Г. Тігранов зазначає, що твір, «судячи зі збережених чорнових начерків¹, ще не носив національного характеру і був позбавлений будь-яких зв'язків з народним мелосом» [269, с. 59]. Існують відомості щодо появи подібних опусів і в Молдавії. 1914 року кишинівський композитор-аматор С. Коханський написав оперу-буф «Як комар убився». Клавір був надрукований у тому ж році, а в 1916 оперу виконали «учні 5-го кишинівського початкового училища під керівництвом автора» [65, с. 57–58]. Ця подія викликала суспільний резонанс, судячи з рецензії П. Каховського. З неї стає зрозуміло, що опера мала номерну структуру; до найбільш вдалих фрагментів критик зарахував «початкове “Інтермеццо”, під час якого розбивається жваво літаючий Комар, “Тріпак”, жваво виконаний усім складом виконавців, і мелодійний вальс <...> білого й блакитного метеликів» (цит. за: [65, с. 58]). На жаль, з доступного тексту неясно, чи виконувалася опера С. Коханського під акомпанемент фортепіано, інструментального ансамблю або оркестру. На думку про останній наштотує фраза про тріпак, можливо, танцювальний номер, в якому були задіяні всі учасники вистави. Через кілька років, за відомостями Е. Голубевої, невелику оперу для дитячого виконання «Бабка і Мураха» (за байкою І. Крилова) написала для своїх вихованців кишинівська співачка і педагог К. Хршановська (*Cleopatra Hrșanovski*). Музикознавиця ймовірною датою створення називає 1920 рік, коли у пресі («Бессарабія» від 16 липня 1920 року) з'явилася

¹ Чорновий рукопис опери під час виходу «Вірменського музичного театру» (1956) зберігався в Національній вірменській бібліотеці. Про її місцезнаходження зараз інформації немає.

інформація про те, що «в музичній школі К. Хршановської була поставлена “опера-мозаїка” на “казково-байковий” сюжет» [65, с. 59].

Незважаючи на наведені факти, картина була б неповною без вражаючих відомостей про створення опер для дітей-виконавців суто в аматорському середовищі. Зокрема, Н. Брюсова (див.: додаток А, с. 249) в 1915–1917 роках поставила своєрідний експеримент з вільного створення музики дітьми в «школі загальної музичної освіти». До групи, що складалася з 10–15 чоловік, входили й малюки 4–6 років, і підлітки 13–14 років, але здебільшого учні були від 9 до 11 років [42, с. 41]. Спочатку педагог пропонувала їм «відтворити» музичними засобами такі образи, як «весна», «вогонь» тощо, потім перейшла до створення більш складних композицій – невеликих опер за мотивами відомих казок. Ці «ескізи» передбачили появу двох значних творів: «Казки про рибака і рибку» за О. С. Пушкіним і «Казки про Царівну-жабу» за О. М. Афанасьєвим. В опері за О. С. Пушкіним авторський текст використаний у повному обсязі, водночас пряма мова персонажів проспівувалась, а слова оповідача читалися в супроводі музики¹. Зі спостережень Н. Брюсової можна виокремити кілька тенденцій, що намітилися в дитячій творчості цього типу. По-перше, музичний ритм часто слідував метриці тексту. До того ж, записуючи придуману музику самостійно, діти намагалися максимально відобразити виникаючі «ухилення від звичайної метричної будови», а якщо вчителька намагалася «пригладити» ці ритмічні перебої, вихованці обстоювали власну точку зору, тобто така організація ритму була обрана навмисно, для вираження певного змісту [42, с. 45]. По-друге, учні ясно поділяли слова, які повинні проспівувати, і текст, для ілюстрації якого була потрібна тільки фортепіанна музика. Придумувалися такі епізоди окремо, а при спробі педагога пов’язати два відповідних, на її думку, уривка, діти заперечували і говорили: «<...> якщо вже треба з’єднати спів із роялем, <...> вони по-новому складуть» [42, с. 41]. По-третє, юні композитори

¹ Відзначимо, що юні автори обрали для своєї першої великої роботи форму, схожу на ранні опери для дітей-виконавців, де розмовний текст чергується зі співом, хоча в цей час існувала велика кількість повністю «омузичених» зразків. У такий спосіб у цих невеликих за масштабами творчих працях у мініатюрі відбитий процес становлення жанру.

тяжіли до колористичної різноманітності й не боялися гострих гармоній. Н. Брюсова зазначає, що, коли вона звертала увагу на такі співзвуччя, той чи інший автор повідомляв, «що так саме він і хотів написати» [42, с. 45]. Дослід, проведений Надією Яківною, практичним шляхом продемонстрував сприйнятливність дитячої натури до всього нового і творчий потенціал її мислення. Життєвість експерименту підтвердилась через десятиліття, коли сучасні техніки композиції поволі стали входити в музику для дитячого виконання – діти набагато швидше дорослих «схоплювали» все нове. Цей феномен пояснюється відсутністю в свідомості молодших поколінь сформованих «класичних» уявлень, тому для них все є цікавим і незвіданим.

Розглядаючи питання про становлення і розвиток опери для дітей-виконавців, не можна пройти повз її аналога, який сформувався переважно в англійських країнах – дитячої оперети. У літературі й нотних виданнях переважно зустрічається визначення «*children's operetta*» – власне «дитяча оперета», проте іноді можна зіткнутися і з розширеним варіантом, як у Х. Г. Кінселли (*Hazel Gertrude Kinscella*) і Е. М. Тірні (*Elizabeth M. Tierney*): «*operetta for children of unchanged voices*» – «оперета для дітей з незмінними голосами» (тобто такими, що ще не вступили в мутаційний період) [395, с. 67]. Водночас наприкінці XIX століття деякі автори іменували цей жанр дитячою кантатою. Наприклад, у 1895 році кореспондент газети «Музичний кур'єр» («*The Musical Courier*», м. Глазго) повідомляє про минулу 9 квітня прем'єру «дитячої кантати» («*children's cantata*»), одночасно називаючи її, «за франко-німецькою модою, “*kinderoperette*” (тобто дитяча оперета – *O. K.*)» [312, с. 6 d]. Вона написана композитором Р. Аткінсом (*Reginald Atkins*) і лібретистом У. Сонлі-Джонстоном (*W. H. Sonley-Johnstone*), й озаглавлена «У ногу з часом» («*Up to Date*»). Критик характеризує її як «чудовий» з точки зору музики й «достатньо кумедний, найкраще підходящий для дитячого розуму, і водночас не менш цікавий для людей старшого віку» з боку лібрето твір [там само]¹.

¹ У центрі сюжету – група сучасних (відносно 1895 року) дітей-скептиків, «які зневажають розваги й живуть днями, заповненими працею». Вони не вірять у дитячі віршики («*nursery rhymes*»), а якщо їм і потрібно

Успіх постановки був такий, що замість двох запланованих вистав довелося дати і третю. Мабуть, такі дитячі розваги користувалися попитом у той час. Вказати точну дату появи дитячої оперети неможливо. З доступної літератури відомо, що вона вже набула поширення у 80-х роках XIX століття. Принаймні, «Дивний випадок, або Терези правосуддя» («*A Fishy Case, or, The Scales of Justice*») англійського композитора А. Дж. Калдікотта (*Alfred James Caldicott*) в енциклопедичних виданнях датується 1883 роком [332, р. 255]. У 1887 році була видана дитяча оперета «Принц палаючої зірки» («*The Prince of The Flaming Star*») американської авторки Л. Хойт Фармер (*Lydia Hoyt Farmer*)¹ [402, с. 284]. Водночас збереглися спогади піаністки з Клівленда А. Хьюз (1869–1950) (*Adella Prentiss Hughes*), у яких вона згадує про важливу подію її дитинства – сценічний дебют у цій опереті, де їй дісталася роль «феї в білому тарлатані зі срібними крильцями, присипаними блискітками» [386, с. 42]. А. Хьюз уточнює, що постановка, здійснена самою Л. Хойт Фармер, сталася, мабуть, приблизно в той же час, що і виступ оркестру Т. Томаса (*The Theodore Thomas Orchestra*), у жовтні 1875 року [там само]².

Про популярність жанру в англійській культурі свідчить звернення до нього американської викладачки фортепіано й гармонії Дж. Л. С. Гейнор (*Jessie Lovel Smith Gaynor*; 1863–1921), перу якої належить «Дім, який побудував Джек» («*The House That Jack Built*»; 1902) [385, с. 77]. Відомо, що в 1907 році на першій національній конференції музичних інспекторів (*Music Supervisors*

прочитати якусь «дитячу нісенітницю» на кшталт «*Twinkle, twinkle, little star*» (відома дитяча колискова «Сяй, сяй, маленька зірочка»), то вони використовують високий вчений стиль: «*Scintillate, scintillate, fair asteroid, / Shining remote in the luminous void*» – «Виблискуй, виблискуй, прекрасний астероїд, / Коли ти сяєш далеко у пустоті, що світиться» [312, с. 6 d]. Автор тексту замінює слова дитячої пісеньки їхніми книжними синонімами, прагнучи комічного ефекту. До дітей приходять *Nursery Rhymes* та стверджують, що вони є справжніми і вимагають знову пустити їх до будинку. У статті не вказується, які герої ховаються під цим збірним іменем. Виходячи з того, що *nursery rhyme* – це спільна назва, або «зонтичний термін» (Н. Анашкіна) для малих жанрів дитячої поезії, частіше фольклорної, можна припустити, що в опереті діють найбільш впізнаванні, знакові персонажі із цих віршів. Після серії музичних номерів діти дають зрозуміти їм, що «будуть ставитися до них тільки як до тих, що мають “символічне значення”» [там само].

¹ В. Скотт Робінсон (*Walter Scott Robinson*) зазначає в творі «приємні мелодії та привабливі арії», його 4 дії «представляють королівства фей на небесах, королівство Титанії на землі, “Квітковий двір” і загальну радість серед фей в обох сферах» [417, с. 151].

² При всій приблизності цієї дати можна припустити, що оперета була написана й представлена на сцені задовго до її видання. У іншому разі А. Хьюз було б не менше 17–18 років – вік, який мало підходить для зображення феї з крильцями.

National Conference) у Кеокук (штат Айова) ця оперета була виконана в рамках програми під керуванням Г. Рейнольдс (*Hortense Reynolds*), музичного інспектора з Де-Мойн (штат Айова) [385, с. 204]. Через два роки до неї звернулися в публічній школі Хані Гров (штат Техас, *Honey Grove*). Збереглася програма музичного вечора 28 травня 1909 року, в першому відділенні якого прозвучали 13 номерів з оперети Дж. Гейнор у виконанні хорів хлопчиків і дівчаток третіх – шостих класів під фортепіанний акомпанемент Л. Мойер (*Lucille Moyer*) [384]¹. Для того, щоб полегшити розуміння текстової складової оперети «Дім, який побудував Джек», нагадаємо, що дитячі фольклорні вірші, або *nursery rhymes*, що становлять основу лібрето, в англійськомовних країнах (у першу чергу, у Великобританії і США) є невід’ємною частиною культури². Як пише І. Степанова, загальне найменування об’єднує різні жанри й форми – скоромовки, загадки, лічилки, ігрові вірші, закликання та інші [254, с. 7]. Їхні тексти найчастіше адресовані дітям, проте в деяких випадках орієнтовані й на дорослих, що пояснюється їхнім походженням. В основі можуть бути: «популярні пісні <...>, романтичні балади <...>, міфологічні сюжети <...>, реальні історично значимі події <...>, крики й пісні вуличних торговців <...>, давні язичницькі обряди <...>» [там само]³.

У лібрето «Дому, який побудував Джек», написаному Е. Райлі (*Alice G. D. Riley*), використано 24 фольклорних тексти (повністю або фрагментарно)⁴:

¹ Згідно з інформацією Е. Крона (*Eric Krohn*), це не єдиний зразок дитячої оперети у творчості Дж. Гейнор. Їй належать ще кілька творів, переважно на казкові сюжети: «Втрачена принцеса Бо-Піп» («*The Lost Princess Bo-Peep*»), сюжет якої перегукується з «Джеком», «Магазин іграшок» («*The Toy Shop*»), «Білосніжка» («*Snow White*»), «Чарівне колесо» («*The Magic Wheel*»), «Три бажання» («*Three Wishes*»), «Повернення Прозерпіни» («*The Return of Proserpina*») і «На Плімутській скелі» («*On Plymouth Rock*») [397, с. 26].

² На кшталт славнозвісних «Іди, іди, дощику», «Сорока-ворона кашку варила», «Сонечко, полети на небо», «Ладоньки» та інші. Дослідники говорять, що їхні аналоги є майже у всіх мовах Європи: «німецькій, шведській, датській, норвезькій, французькій, італійській, іспанській, фінській, литовській, угорській, словацькій (велика кількість в германських мовах)» [7, с. 9].

³ Про те, наскільки міцно ці віршички увійшли в побут носіїв англійської мови, можна судити навіть за назвами відомих творів літератури й кіно. Уважний читач помітить, що їх цікаві заголовки нерідко надихали А. Крісті на створення детективних розповідей і оповідань: «Десять негрят» («*Ten Little Niggers*»), «П’ять поросят» («*Five Little Pigs*»), «Хікорі, дікорі, док» («*Hickory, Dickory, Dock*»), «Три сліпих мишеняти» («*Three Blind Mice*») та ін. Назва роману К. Кізі, відомого в перекладі як «Пролітаючи над гніздом зозулі» («*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*»), – це останній рядок лічилки «*Vintery, mintery, cuttery, corn*». А фільм «У джазі тільки дівчата» (під такою назвою картина вийшла на екрани в СРСР) в оригіналі називається «*Some Like It Hot*» за одним із рядків вірша «*Peas Porridge Hot*» («Горохова каша гаряча»).

⁴ Детальний опис кожного номеру із зазначенням його першоджерела надано в додатку Д (с. 262).

серед них вірші, дві лічилки (№ 4 а, 1 д. та № 6, 2 д.) і балада (№ 4 б, 1 д.). Для організації сюжету Е. Райлі використовувала прийом «нанизування», або кумулятивний принцип, приєднуючи кожний наступний елемент до попереднього за допомогою речитативних реплік ключового персонажу – Матінки Гуски (*Mother Goose*), яка вітає і представляє все нових і нових гостей на своїй вечірці. Здається, цей персонаж англо-американської та французької літератури не дарма обраний як «розпорядник», що веде дію. Доречно нагадати, що збірки, названі «Казки Матінки Гуски» або «Віршики Матінки Гуски», з'явилися в XVII столітті. У них об'єднувалися казки й фольклорна поезія¹. Свято, на яке приходять герої *nursery rhymes*, можливо, відбувається в домі її сина Джека, який і побудував його. Родинний зв'язок між Джеком і Матінкою Гускою вигаданий авторами оперети, що дозволяє виправдати введення героїні. Перший номер виконує функцію своєрідного прологу. У його основу покладено вірш «Дім, який побудував Джек». Кумулятивний принцип його структури відбивається і на організації всієї оперети. Репліки Матінки Гуски виступають рефреном аналогічно віршовому «дім, який побудував Джек», а кожен наступний персонаж не пов'язаний з попереднім або наступним, їх об'єднує лише належність до образів фольклорної поезії. Основу лібрето складають переважно мініатюри (одно- або двострофні), тому учасників вистави багато: 43 героя, 21 дрізд, а також збірні персонажі, кількість яких точно не вказується (ймовірно, автор залишає це питання на розсуд режисера) – Діти Баби, яка жила в черевіку, Діви в саду, Феї, Почет Королеви, Придворні короля і балет (Зірки й Хмари). Деякі з цих дійових осіб не згадуються в жодному музичному номері і, можливо, виступають як хористи (Дж. Гейнор не залишила ніяких уточнень щодо цього). Цей факт слугує ще одним доказом широкої популярності дитячої народної поезії, оскільки навіть ті образи, що не мають музичного «виходу», можуть бути легко впізнані публікою². Потрапила до списку персонажів

¹ Цей добре відомий образ знайшов відображення в музиці, зокрема, в творчості М. Равеля.

² До них належать: Троє сліпих мишенят і Дружина фермера («Троє сліпих мишенят» *«Three Blind Mice»*), Саймон Простак (герой однойменного вірша *«Simple Simon»*), Маленький чоловічок з маленькою рушницею («Жив-був маленький чоловічок, і у нього була маленька рушниця» *«There Was a Little Man And He Had a Little*

оперети і Червона Шапочка – єдина ніяк не пов’язана зі світом *nursery rhymes*, гостя з європейських казок, яку автор, можливо, ввела через добре відоме вбрання. У всякому разі, Дж. Гейнор не пояснює свій вибір: в доступному нам клавирі немає жодного авторського побажання про костюми, декорації, передбачуване місце дії, можливі мізансцени. У організації сценічного простору композитор покладається на ідеї режисера, виходячи з коштів, матеріалів і кількості артистів, яку можна задіяти в конкретному спектаклі.

Сюжет у загальноприйнятому значенні – як низка пов’язаних між собою подій – відсутній у «Домі, який побудував Джек». Швидше він нагадує карнавальну ходу персонажів в яскравих, іноді екстравагантних костюмах, які змінюються зі швидкістю візерунка у калейдоскопі. Така організація сюжету нагадає прийом нонсенсу, що є однією з особливостей англійської літератури¹. За словами В. Чарської-Бойко, він спрямований на дітей та їхнє оригінальне сприйняття світу, що «робить гру одним з найважливіших елементів нонсенсу, а часом навіть саме це явище перетворюється в гру» [293, с. 217]. Це робить англійську народну дитячу поезію благодатним матеріалом для лібрето дитячої оперети. На противагу дещо «безглуздому» (англ. *nonsense* – нісенітниця), на перший погляд, змісту «Дому, який побудував Джек», структура оперети проста й зрозуміла. Вона складається з двох актів, розділених на 19 масштабних номерів (9 у першій дії, 10 у другій), які нерідко мають риси сюїти. Наприклад, № 8 у першому акті складається з восьми невеликих вокально-інструментальних мініатюр – власне № 8 (Маленька Бо-Піп) й сім ланок (№ 8 a – 8 g). Кожна з них представляє нового персонажа: Маленький Бой Блю (№ 8 a), Скорчений чоловічок (№ 8 b), Стара, яка жила в черевіку (№ 8 c), Томмі Такер (№ 8 d), Джек Спретт, Джек і Джилл (№ 8 e), Маленький Джек Хорнер (№ 8 f) і

Gun»), маленька Поллі Фліндерс (з однойменного вірша «*Little Polly Flinders*»), Мері Зовсім Навпаки («*Mary, Mary, Quite Contrary*»), Боббі Шавтоу («*Bobby Shafto*»), Деффі Даун Діллі («*Daffy Down Dilly*», назва блідо-жовтого нарциса), Маленька людина, вся одягнена в шкіру (з «Одного разу туманним, сірим ранком» «*One Misty, Moisty Morning*»), Пітер Тиквоїд («*Peter, Peter, Pumpkin Eater*») й 21 чорний дрізд (посилання на вірш «*Sing a Song of Sixpence*» – «Заспівай пісню про шестипенсовик», в якому фігурують 24 дрозди, запечених у королівському пирозі; на птахів указує С. Маршак у перекладі вірша російською [164, с. 100]).

¹ Виникненню нонсенсу в поезії сприяли, за думкою В. Чарської-Бойко, «підкреслено пишномовні літературні стилі <...>, сатира, пародія, макаронічні вірші (*macaronics*), літературний метод *impossibilia* (зміна природного порядку речей), безладна мова (*gibberish*), сон, безумство, фольклор і карнавал» [293, с. 216].

Маленька Міс Маффетт (№ 8 g) [364, с. 31–45]. Якщо ж у номері не експонуються нові образи, його назва дає підказку щодо дії, яка має відбуватися в мімічній сцені: «Вихід Дроздів» (№ 4, 1 д.), «Вихід гостей» (№ 6, 1 д.), «Вихід Короля Коля» (№ 3, 2 д.)¹. Усі герої оперети по-різному представлені по ходу розгортання віршованої канви. В одних випадках, коли текст присвячений персонажу, композитор використовує прийом непрямої характеристики та задіює хор. В інших – він наділяє дійову особу сольним номером або робить учасником ансамблю. Співвідношення сольних і хорових номерів у «Домі, який побудував Джек» нерівне. Переважають в опереті номери для хору (близько 20); назвати точну їхню кількість складно, оскільки автор не завжди робить уточнення. Сольних та ансамблевих номерів у чотири рази менше². Крім того, в другій дії є два номери, в яких виступають соліст і хор: «Людина на Місяці» (№ 1 a)³ та «Веселий Старий Король Коль» (№ 3 a)⁴. Низка хорових і сольних номерів, що змінюють один одного, нагадує процесію масок, оскільки характери казкових образів не розвиваються, а відразу представлені такими. Веде дію від епізоду до епізоду, пов'язує їх один з одним Матінка Гуска. Її речитативні репліки завершують деякі номери і підводять до наступних. Наприклад, поєднуючи № 8 і 8 a, Матінка спочатку звертається до Маленької Бо-Піп, втішаючи її («*Нічого*

¹ Складені номери в опереті наштовкують на ще одну казкову асоціацію. Згадаймо «Рукавичку» (Україна), «Теремок» (Росія), «Муху-пєвуху» (Білорусь), «Старого з квашнею і звірями» (Литва). Незважаючи на відмінність деталей сюжету, їх об'єднує поступове збирання звірів під одним дахом. Кожен новоприбулий повторює прохання впустити його всередину, при цьому змінюється тільки ім'я-характеристика персонажу. В. Пропп про «Теремок» пише таке: «У цьому повторенні й полягає основна краса цих казок. Весь сенс їхній – у барвистому, художньому виконанні» [220, с. 347–348]. І хоча в досліджуваній опереті основний елемент кумулятивного оповідання – певна словесна формула, яку повторює кожен новий персонаж – відсутній, у наявності схожість між принципами організації лібрето на основі англомовного дитячого фольклору зі слов'янською «ланцюжковою казкою».

² Серед них: «Хитун-Бовтун», що виконується трьома Хитунами-Бовтунами (№ 2, 1 д.), пісня Матінки Гуски (№ 3, 1 д.), «Червоний Валет» (№ 4, 1 д.; № 8 с, 2 д.) і «Пісня хвальків» (№ 2, 2 д.), три куплети якої співають слуги Короля Коля – Носій трубки, Носій кубка та Три скрипалі, змагаючись у власній старанності й спритності.

³ Початковий розділ *Andante* заспіває соліст, у наступному, *Waltz Tempo*, він співає разом з хором, причому хору доручений 1-й голос, у той час як соліст у досить низькій теситурі (g – a¹) виконує другу партію. У третьому розділі – *Animato*, соліст і хор співають в унісон, а потім соліст ще раз повторює початковий розділ. Це – єдиний номер у всій опереті, де використовується багатоголосся.

⁴ Хор починає вторити Королю у другому розділі, при зміні розміру 4/4 на 6/8. Вони повторюють слова Короля з типовими для такої ігрової форми змінами (Король: «*О, я веселий старий Король Коль*», хор: «*Він – Старий Король Коль, весела душа*» [364, с. 64–65]). При цьому мелодична лінія партії Короля протиставляється хоровій партії – хід із заповненням контрастує з половинною тривалістю з точкою, заліганою з чвертю в наступному такті.

страшного, моя дорога, всі вони знайшлися, / Не плач більше, всі вони знайшлися» [364, с. 33] – Бо-Піп загубила вівці), а потім вказує на нового героя: «Ось Маленький Бой Блю, ми розбудимо Боя Блю звуком труби» [364, с. 33–34] – хлопчик-пастух заснув, а його «вівці на лузі, корови в зерні» і їх потрібно скликати звуком ріжка [364, с. 34].

Сюжет «Джека», позбавлений послідовного розвитку подій, потребував для досягнення композиційно-драматургічної єдності оперети залучення додаткових засобів окрім наскрізного образу Матінки Гуски. Таку функцію виконують декілька тем: казкова (надалі вона пов'язана з появою фей і ельфів), пасторальна (її поява відзначена ремаркою *Andante Pastorale*), тема Джека, танцювальний мотив і тема Короля Коля. Вперше ці п'ять лейтмотивів експонуються в увертюрі. З початком дії до них приєднуються ще два – теми Матінки Гуски і Дроздів. Звернімо увагу на те, що деякі з них демонструють можливість прирощування додаткових смислів¹. Усі названі теми, крім «казкової», характеризують певних героїв. Наприклад, королівський статус Коля підкреслюють фанфарні мотиви – активний висхідний квартовий хід від V до I і спадний рух по звуках мажорного тризвуку². Тональність Короля – *D-dur*, яка асоціюється з бравурністю, енергійністю, радістю. Тема, пов'язана з образом Бо-Піп, навпаки, звучить м'яко й лагідно, висхідні тріольні ходи на терцію, повторювані два рази – в першій і другій октавах, нагадують заспокійливі погладжування по голівці дитини. Це вносить виразні деталі до образу маленької пастушки, засмученої своєю втратою. Тема Дроздів, які вкрали якийсь ключ у героїв оперети, імітує змахи крил і перельоти птахів. Такий ефект досягається використанням висхідних квартолей тридцятьдругими по звуках зменшеного VII₇ в *c-moll*. Тема Джека – одна з головних тем вистави – починається з висхідного квартового стрибка з подальшим поступінним спуском, що заповнює октаву. Вона містить триразове повторення низхідного пунктирного терцового мотиву, який переходить у тему Матінки Гуски (Джек

¹ Зокрема, «пасторальна тема» в подальшому супроводжує маленьку пастушку Бо-Піп.

² Даний зворот є передвісником мотиву королівської величч з «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва.

за лібрето – її син, чим і пояснюється спорідненість двох мотивів). У свою чергу, в її темі цей елемент теж набуває зображального значення – пунктирне «погойдування» при триразовому повторенні імітує гусячу ходу перевальцем. Цікаво, що Матінку Гуску часто зображували або подібно до птаха, в чепчику і з окулярами поперх дзьоба, або як стареньку з гусячими лапками.

Поява більшості тем-характеристик в увертюрі визначає сюїтність її будови: 6 епізодів, що контрастують один з одним і в темповому відношенні¹. Партія фортепіано відіграє важливу роль в опереті, експонуючи провідний тематизм і в подальшому знайомлячи з основними образно-поетичними мотивами². Не менш важлива роль інструментального начала в вокальних виходах. Незважаючи на те, що партія фортепіано в них виконує в основному акомпануючу функцію, ступінь її взаємозв'язку з вокальною мелодією різна. З одного боку, вона допомагає юним виконавцям тримати лад³. З іншого боку, партія фортепіано колористично збагачує загальне звучання, продовжуючи дублювати вокальну лінію. Інакше кажучи, композитор мислить відповідно до умов твору, написаного для дітей. Вокальні партії лише підтверджують це. Їхній діапазон переважно не перевищує децими ($c^1 - e^2$)⁴. Вказує на дитячий склад виконавців відсутність значних ритмічних труднощів у сольних і хорових номерах. До більш складних можна віднести, мабуть, тільки пісню трьох Хитунів-Бовтунів, що містить синкопи, які імітують похитування і розгойдування, й соло Червоного Валета (в першій і другій діях), де зустрічаються «ланцюжки» шістнадцятих, що вимагають вміння стабільно утримувати заданий метроритм, щоб текст не «забовтувався». «Дім, який

¹ I. *Allegretto* 6/8 (казкова тема) *D-dur*; II. *Andante Pastorale* 4/4 (пасторальна тема) *A-dur*; III. *Allegretto* 6/8 (тема Джека) *F-dur*; IV. *Lively, alla breve* (англ. живо, танцювальний мотив) *F-dur*; IV a. *Allegretto* 6/8 (зв'язка); V. *Andante* 4/4 (тема Короля Коля) *D-dur*; VI. *Tempo pomposo* (заклучний розділ).

² Крім увертюри до сольних інструментальних номерів належать Прелюдія й Балет, що відкривають першу дію, появи Матінки Гуски, танцювальні та пантомімічні фрагменти: в першій дії – танець Дроздів (№ 4 *c*, 4 *d*), Вихід гостей (№ 6); у другій дії – Вихід Короля Коля (№ 3), інструментальний розділ маршу перед його появою (№ 3 *b*), Музика Розглядів (№ 8 *a*), марш до пирога (№ 8 *b*), Фінал (крім № 10 *f*) – прохід Дроздів (№ 10 *a*), Фей (№ 10 *b*), Гостей (№ 10 *c*), придворних Короля (№ 10 *d*) й Королеви (№ 10 *e*). У них створення відповідної атмосфери належить повністю піаністу.

³ У цьому випадку мелодія дублюється, крім рідкісних винятків, коли партія співака набуває характеру речитації на одній ноті («Стара, яка жила в черевику» № 8 *c* в 1 д.).

⁴ До винятків належить «Людина на Місяці» (№ 1 *a*, 2 д.), написана в низькій альтовій теситурі зі звуком *g*. Рідко зустрічаються й верхні тони – поодинокі f^2 , fis^2 , g^2 .

побудував Джек» Дж. Л. Гейнор демонструє адаптацію дитячою оперетою всіх ознак оперного жанру: сольних висловлювань, що розвивають сюжет, характеристичних лейтмотивів, увертюри, танцювальних інтерлюдій і суто інструментальних сцен, що просувають дію. Крім того, частка розмовного тексту в ній зовсім невелика – це три повторюваних фрази Матінки Гуски, коли вона називає ім'я героя наступної сцени: «*Tu – Хитун-Бовтун*» [364, с. 15]. Здійснений аналіз дозволяє трактувати авторське жанрове найменування в його первісному лінгвістичному значенні – «маленька опера».

Творчі пошуки та здобутки аматорів, викладачів, музичних діячів ХІХ – початку ХХ століття знайшли відбиток у низці творів, зокрема видатних композиторів, які мали дидактичну та практичну спрямованість. Перш за все звертає на себе увагу таке явище, як «шкільна опера» (*die Schulooper*), в перекладі на російську «детская опера» [23, с. 197]. Її появу пов'язують з твором К. Вайля «Той, хто говорить так» («*Der Jasager*») на лібрето Б. Брехта. Він був написаний в 1930 році для фестивалю «Нова музика» в Берліні, там само була представлена й опера-гра для дітей «Ми будуюмо місто» («*Wir bauen eine neue Stadt*») П. Хіндеміта, що також належить до шкільної опери. І. Кемп так характеризує це явище: «Німецька опера, що написана для дидактичного використання у школах; її придатність для презентації силами дітей є другорядним питанням» [391], обмежуючи у такий спосіб сферу національного розповсюдження і знімаючи проблему виконавського складу. Перші зразки дали поштовх для розвитку певної жанрової «гілки». Зокрема, У. Хартен і М. Корнбергер (*Uwe Harten, Monika Kornberger*) «шкільними операми» називають 13 творів¹ Ц. Бресгена (*Cesar Bresgen*), створених у період з 1948 по 1986 рік [379]. Сам К. Вайль зазначав, що у таких творах важлива не лише музика, а й виховально-моральна складова: «Шкільна опера буде не тільки

¹ «Їжак-наречений» («*Der Igel als Bräutigam*», 1948), «Братик Собака» («*Brüderlein Hund*», 1953), «Весільний політ» («*Der Hochzeitsflug*», 1954), «Людина на Місяці» («*Der Mann im Mond*», 1960), «Алі та викрадачі картини» («*Ali und die Bilderdiebe*», 1961), «Бастіан-лежень» («*Bastian, der Faulpelz*», 1965), «Трублофф» («*Trubloff*», 1969), «Фердінанд-нечепура» («*Der liederliche Ferdinand*», 1972), «Хафіс» («*Hafis*», 1975), «Король Лускунчик» («*König Nussknacker*», 1987), «Крабат» («*Krabat*», 1982–1984), «Міський стрибун» («*Die Stadthüpfen*», 1985), «Альболіна» («*Albolina*», 1985/86) [423].

музикальним, але й інтелектуальним та моральним тренуванням» (цит. за: [353, с. 934]). І далі продовжував: «Поняття “шкільна опера” увібрало в себе, на мою думку, декілька можливостей поєднання концепції “шкільного навчання” із концепцією “опери”» (цит. за: [353, с. 935]). Найважливішим етапом у роботі над таким твором композитор вважав не демонстрацію готової вистави глядачам, а сам репетиційний процес, оскільки саме «у вивченні зберігається <...> практична цінність» [там само]. Для цього музика має налаштуватися на «ретельне й тривале вивчення», а також на обговорення в класі, а ідея, закладена в сюжет, – сприяти вмінню дітей мислити. Опера «Той, хто говорить так» цілком відповідала програмі К. Вайля. В основу лягла п'єса «Таніко» театру Но (XV століття), яку створив Компару Дзентіку, учень великого Дзеамі Мотокійо. Головних персонажів три – Мати, Син й Учитель. Композитор бажав, щоб ролі виконувались дівчинкою 14–16 років і хлопцями 10–12 та 16–18 років відповідно [353, с. 934]. Сюжет (див.: додаток Б, с. 256). зводиться до оповідання про обов'язок, звичай, почуття провини й особистий вибір кожного. Протягом трьох років «Той, хто говорить так» постійно виконувався на різноманітних сценах. У Німеччині відбулось понад сто постановок, ще більша кількість – за кордоном. Зокрема, концертне виконання в Парижі (1932 рік) викликало гарячий відгук у пресі. А. Прюньєр (*Henri Prunières*) написав у «*La Revue Musicale*»: «Сила, якій неможливо протистояти, випромінюється від цієї простої та оголеної музики <...>. Я не знаю жодного музиканта в Європі, здатного такими звичайними засобами безпосередньо впливати на розум і нерви» (цит. за: [353, с. 934]). Згідно із записом [397], «Той, хто говорить так» написано для виконання у супроводі оркестру в складі струнних, ударних і фортепіано. С. Хінтон (*Stephen Hinton*) називає композиторський стиль К. Вайля у цьому творі «строго контрапунктичним» [382, с. 191]. Серед обраних форм вокального висловлювання – соло, дуети, тріо, а також хори. Одним із найскладніших для виконання є тріо Матері, Хлопчика й Учителя, яке побудовано на поліфонічному русі голосів. Музика має напружений характер, ні на хвилину не відпускаючи увагу слухача. Опера починається невеликим

(приблизно 30 секунд) вступом, основна тема якого згодом набуває розвитку в хорі хлопчиків. Пізніше цей маршоподібний мотив з'являється ще двічі – у середині твору, після того, як хлопчик вирушає в дорогу разом із товаришами, і в самому кінці, після емоційно важкого хору в *d-moll*, коли експедиція знову рушає в путь. Отже, він обрамляє оперу і замикає коло подій.

Практика свідчить, що шкільна опера зацікавила не лише німецьких авторів; хоча послідовники далеко не завжди витримували жанрове найменування. Водночас, композитори зберігали її головну умову – наявність дидактичних установок і змістовних мотивів для роздумів. Зокрема, Дж. Рокуел (*John Rockwell*) називає «Другий ураган» («*Second Hurricane*», 1936) А. Копленда оперою, «створеною як наслідування творів Курта Вайля та Бертольда Брехта» [418]. Сам композитор визначив жанр свого опусу як «ігрова опера в 2-х актах для шкільних вистав» [313]. За сюжетом учнів старшої школи у пустелі захопив ураган. До того моменту, як їх рятують, «вони вчаться терпимості, відвазі та почуттю свободи у часи небезпеки» [там само]. До шкільної опери може бути зарахована опера «Брундібар» (у перекладі з чеської – «джміль»; зміст див: додаток Б, с. 257) чеського композитора Г. Краси (*Hans Krása*) на лібрето А. Хоффмайстера (*Adolph Hoffmeister*). Твір було написано в 1938 році для конкурсу дитячих опер під егідою Чехословацького міністерства освіти [429], однак переможця не оголосили у зв'язку з початком німецької окупації. Прем'єра відбулася лише взимку 1942–1943 років у виконанні дітей з Єврейського дитячого притулку в празькому районі Хагібор. Г. Краса на той час уже був депортований до Терезієнштадту – містечка, перетвореного на єврейське гетто. Таємна постановка у Празі відбулася як мінімум двічі [368, с. 29–30]. Замість оркестру співакам акомпанувало тріо у складі піаніста Льофельхольца (*Löffelholz*), віолончеліста Берковича (*Berkovič*) та барабанщика Кауфмана (*Kaufmann*), які розділили єдиний клавір з диригентом [368, с. 29]. Постановник Ф. Зеленка (*František Zelenka*) створив оригінальні декорації – авансцену перетинав паркан із рядна, на якому три персонажі опери – Горобець, Кішка та Пес – намальовані у такий спосіб, що замість голів були

отвори. Кожний виконавець за своєю чергою співав, визираючи над відповідним тулубом [368, с. 29–30]. Надалі цей принцип використовували й у постановках у Терезієнштадті. Всього в єврейському гетто протягом року (вересень 1943 – вересень 1944) відбулося п'ятдесят п'ять вистав. Г. Краса відновив партитуру за допомогою пронесеного контрабандним способом клавіру. Були задіяні такі інструменти: скрипки, віолончелі, контрабас, гітара, акордеон та ударні [368, с. 34]. Для того, щоб отримати роль, слід було пройти прослуховування. Ела Вайсбергер (*Ela Weissberger*), одна з небагатьох дітей, що вижили, згадує, що вона зі своїми сусідками по кімнаті Флашкою (*Flaška*) і Марією Мюльштайн (*Maria Mühlstein*) стала в ряд, «і кожній необхідно було проспівати гаму вверх і вниз, “ла-ла-ла”» (цит. за: [368, с. 31]). Ела виконувала партію Кішки, а Марія – Горобця. Вистави завжди відбувалися з аншлагом, і у 1944 році один із показів було знято на плівку для пропагандистського фільму нацистів «Терезієнштадт: Документальний фільм з єврейського поселення» (*«Theresienstadt: ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet»*). Після завершення зйомок усіх учасників було відправлено до Освенціму, де більшість дітей, музиканти, композитор Г. Краса загинули в газовій камері [328]. Зараз «Брундібар» у різноманітних версіях ставиться у багатьох країнах світу як професійними колективами, так і аматорськими труппами; крім того, зроблено кілька студійних записів. Твір Г. Краси стоїть дещо осторонь від інших витворів, призначених для дитячого виконання, у силу історичних обставин. Однак ця опера відповідає «портрету» шкільної опери, зображеної К. Вайлем. Окрім закладених у сюжеті традиційних мотивів про взаємодопомогу, підтримку тих, хто її потребує, про те, що разом можна зробити набагато більше, ніж поодиноці, виникає ще більше підстав для роздумів і обговорень, що надають трагічні обставини, за яких «Брундібар» потрапив на сцену. Такі теми як голокост, расизм, війна, смерть є частково табуйовані для дітей у нашому суспільстві, однак вони потребують обговорення, роз'яснення. Минуло понад 70 років по закінченню Другої світової війни, і слід нагадувати про події тих часів. Робота над такою оперою дає можливість торкнутися непростих

життєвих питань, звичайно, у тій мірі, в якій це буде доречно для тієї чи іншої вікової групи. У психологічному плані, як зазначають учені, такий досвід допоможе дітям «сформувати свої ставлення до тих утрат, з якими вони зіткнуться в майбутньому» [352, с. 173].

Продовжує лінію опер, що поєднують розваги з вирішенням завдань дидактики, «Маленький сажотрус, або Давайте влаштуємо оперу» (1949) Б. Бріттена. Повне авторське найменування – «*Let's Make an Opera! An Entertainment for Young People in Three Acts, including The Little Sweep, A Children's Opera*» – «Давайте влаштуємо оперу! Розвага для молодих людей в трьох актах, що має в собі “Маленького сажотруса”, дитячу оперу»¹ (зміст див.: додаток Б, с. 257) [363, с. 175] – уточнює і жанр твору, і цільову аудиторію. Р. Фріц (*Rebecca Fritz*) відносить його до «категорії шкільної опери» [363, р. 176]. Однією з типових ознак такого твору, що походить від навчальних п'єс німецьких латинських шкіл (*Lateinschule*) XVI століття, вона називає хор у кінці кожного з актів. «Сажотрус» написаний для виконання під інструментальний ансамбль у складі струнного квартету, фортепіано (в чотири руки) й ударних [127, с. 253]. Хоча опера і розрахована на дітей-виконавців (7 партій), без дорослих співаків не обійтися – вони потрібні для партій сажотруса Чорного Боба і кучера Тома (бас), сина Боба, Клема, і садівника Альфреда (тенор). Передбачається, що один дорослий співак виконує партії двох персонажів. Крім того, Б. Бріттен робить новаторський крок і замість хору залучує до дії публіку. Їй доручено 4 пісні, які розучують прямо під час «репетицій» по ходу вистави. Вони «грають роль вступу-прологу (“Пісня сажотруса”), закінчення-епілогу («Дорожня пісня, або Пісня кучера») і двох інтерлюдій між сценами (“Купання Сема” і “Нічна пісня”))» [там само]. Серед 18 номерів опери – арії (в формі пісень), ансамблі, епізоди речитативного плану і розмовні діалоги. Цікаво, що призначення твору для дітей-виконавців не сприяло спрощенню музичної мови і техніки письма. Серед характерних

¹ Цікаво, що у дітей з «Давайте ставити оперу» були прототиби з життя віком від 8 до 15 років, повідомляє Л. Ковнацька, – «реальні сини, дочки і племінники голови фестивалю (в Олдборо – О. К.) 1949 року, на якому відбулася прем'єра “Маленького сажотруса”» [127, с. 253].

прикмет авторського стилю Л. Ковнацька називає: «прагнення до поліфонічних форм» – канон у №№ 4 і 16, варіації на сопрано остинато (№ 14), закінчення сцени № 2 у характері пасакалії; застосування лідійського («Морська пісня» № 4), дорійського і фригійського (тріо-пісня № 7) ладів; «політональні поєднання»; складні розміри [127, с. 254]. Однак ці риси бріттенівського почерку переломилися в дзеркалі знайомих ритмоформул і жанрів (марш, вальс, жига, колискова). На перших виставах особливо гостро реагувала на нововведення доросла публіка. «Загартовані любителі опери, – як свідчить І. Холст, – схопили листочки з нотами, вигукуючи в хвилюванні: “Що? П’ять чвертей?” – або “Як? Зменшені октави?..”» (цит. за: [там само]). Діти ж освоювали цю лексику легко і вільно. А в наш час твір Б. Бріттена став загально визнаною класикою серед опер для дітей-виконавців.

Тенденції, що склалися в опері для дітей-виконавців та були безпосередньо спрямовані на виконання в навчальних закладах або музично-освітніх осередках, набувають своєї актуальності в діяльності музикантів-педагогів теперішнього часу. Одним з «активістів» цього процесу в нашій країні є Євген Карпенко (див.: додаток А., с. 250) (м. Суми). Багато років поспіль він співпрацює з дитячими музичними колективами свого міста, зокрема, Дитячою музичною школою № 4. У 2004 році на замовлення Олени Маруфенко, завідувача вокальним відділом цього закладу, композитор у тандемі з поетом Василем Пузановим написав оперу «Пілігрим» на біблійний сюжет. Щоб зробити твір зрозумілим для аудиторій різних конфесій, автори не використовували християнську термінологію і символи, водночас намагаючись створити «моральний твір, що закликає до чистоти, благородства» [203]. Вокальні партії в «Пілігримі» створювалися «за індивідуальною міркою» під конкретних виконавців (О. Маруфенко підготувала для композитора дані про голосові можливості кожної конкретної дитини), як це нерідко відбувалося в часи зародження опери для дітей-виконавців. Схожим способом Є. Карпенко працював і над «Срібною Дівчинкою» (2006; лібрето Сергія Дяченка за казкою Тамари Хвостенко) – оперою на сюжет сучасної казки (див.: додаток Б, с. 258),

створеною для дитячого музичного театру «Дзвіночок» при Сумському палаці дітей та юнацтва [120, с. 41].

«Срібна Дівчинка» має авторське жанрове позначення – «опера-казка для дітей», яке уточнює як цільову аудиторію, так і склад виконавців. Персонажів, що мають сольні висловлювання, чотири – Дівчинка, її мати Зірниця, Зайчик та Вовк. Окрім цього, у виставі діє персоніфікований хор, поділений на групи – Сороки, Оси, Звірі (мешканці лісу), та мімічний персонаж – Річенька [121, с. 3]. Композиція твору чітка та симетрична: опера складається з двох дій, поділених на завершені відокремлені номери (8 в першій дії та 7 – в другій). Між ними розташовані розмовні сцени різного обсягу. Це можуть бути 2–4 рядки у кожного з персонажів, як у сцені прикликання роси¹. Розмовний епізод може бути і більш розгорнутим, якщо це зумовлено розвитком сюжетної ситуації, наприклад – перша зустріч Зайчика і Срібної Дівчинки [121, с. 13–14], її діалог зі своєю мамою-Зірницею [121, с. 32] (тут репліки головної героїні тяжіють до монологізму, бо вона пояснює причину свого раптового зникнення з дому) або сцена перемоги і примирення з Вовком [121, с. 39–40]. Тобто в цьому контексті розмовні епізоди виконують функцію, подібну до речитативу в традиційній оперній моделі². Основною формою сольного, ансамблевого та хорового висловлювання в «Срібній Дівчинці» є пісня. У контексті опери вона виконує різні функції: експонує героїв – «Перша пісня Дівчинки» (№ 2, 1 д.), «Пісня Вовка» (№ 9, 2 д.), розкриває їх внутрішні переживання – «Пісня Зірниці» (№ 10, 2 д.), повідомляє деталі сюжету – «Пісня Сорок» (№ 7, 1 д.) або просуває

¹ «Підставляй своє відерце, / Заспокою твоє серце», – каже Дівчинка Зайчику, виймаючи чарівний срібний ліхтарик (він є у кожного, «хто закінчує зоряний клас» у космічній гімназії [121, с. 16]). Під час такого «наукового чаклунства» вухань промовляє слова, які, без сумніву, походять від народних закличок: «Роса-роса, росяниця, / Дивна зоряна водиця, / Вимий квітам білі лица, / Напої мою грядицю!..» [121, с. 17].

² Зазначимо, що хоча загалом лібрето має досить високий рівень і відповідає вимогам твору для дітей, два моменти, на наш погляд, сприймаються непереконливо. По-перше, репліка Зірниці «Ну звичайно ж, доню, ми / Зла на тебе не тримаєм / І на бій проти п'тьми, / Як завжди, благословляєм!» (підкреслення моє – О. К.) [121, с. 32] зводить вчинок Срібної Дівчинки до буденного (цей вираз наче натякає на те, що такі ситуації для героїні – майже повсякденна рутинна) і принижує його пафос. По-друге, перехід Вовка на бік добра і розв'язання конфлікту здається штучно пришвидшеним. Лише однієї репліки Дівчинки – «Дружба ширша ворожнечі, / Хоча й вужчі в неї плечі, / І добро за зло сильніш!..» [121, с. 39] – достатньо для усвідомлення Вовком своїх помилок (які, до речі, він пояснює негативним впливом реклами). Такий хід лібретиста можна пояснити необхідністю втиснутися в обмежені часові рамки дитячого твору, але краще було б пошукати інший варіант, більш наближений до загального змісту твору.

події – «Бойова пісня Ос» (№ 12, 2 д.). В останньому з названих номерів осиний взвод дає залп по Вовку, чим змушує його здатися. З усіх пісень виділяється соло Зірниці, як за обсягом і складністю вокальної партії, так і за формою. Якщо всі інші пісні будуються за принципами куплетної форми і не мають внутрішньої зміни тональностей, то в цьому номері можна виокремити три розділи (перший з них – у *G-dur*, два наступних – у *C-dur*), і розробку декількох мотивів. Початковий мотив характеризується висхідною великою секстою, заповненою на наступному спуску акордовими звуками; інші базуються на наближених до розмовних інтонацій рухах висхідної і низхідної секунди. Ця зміна обумовлена переходом у тексті від спогадів до прямого звертання: «*Доню, не барись, вчасно повернись*» [121, с. 29]. У цьому соло і найширший діапазон у вокальній партії – від d^1 до f^2 . Присутність такого високого звуку покликана посилити виразність образу схвильованої матері. Всі інші вокальні партії не підіймаються вище $d^2 - e^2$ та не опускаються за межі c^1 , тобто повністю відповідають можливостям дитячих голосів. Зазначимо також, що і в сольних, і в ансамблево-хорових номерах мелодія виконується в унісон. Це дозволяє швидше засвоювати матеріал опери навіть дітям без попередньої музичної підготовки. У ритмічному малюнку вокальних партій досить часто зустрічаються синкопи, пов'язані з передчасним розв'язанням нестійких ступенів. Цей прийом демонструє зв'язок із сучасною естрадною музикою.

Фортепіанна партія в «Срібній Дівчинці» є поліфункціональною. Окрім традиційної підтримки вокальної партії, важливої для дітей-виконавців, вона відтворює атмосферу в суто інструментальних номерах (6 з 15)¹. Для кожного з них Є. Карпенко знаходить власні засоби виразності. Зайчика змальовує світла мажорна тональність (*C-dur*), стрибки на сексти в партії правої руки та «перескоки» між терцовими та квінтовими звуками акордів у партії лівої. Чарівну появу роси передано у досить традиційний спосіб – за допомогою підйому з першої в другу октаву великих терцій. У сцені «Наступу», навпаки,

¹ Це початкова інтродукція (№ 1, 1 д.), «Вихід Зайчика» (№ 3, 1 д.), «Роса» (№ 6, 1 д. – найкоротший, всього тритактний номер), інтерлюдія «Наступ» між №№ 10 і 11 (2 д.), «Музика річеньки» (№ 13, 2 д.) та загальний «Фінальний танець» (№ 15, 2 д.).

здіяні гучні октави, які то підіймаються, наче наближаючись, то опускаються, мов відходячи, у нижньому регістрі фортепіано. «Фінальний танець» – дводольний, в темпі *Allegro*, з моторним рухом шістнадцятих у верхньому голосі, – подібний до польки і під силу навіть наймолодшим артистам, задіяним у спектаклі. У вокальних номерах фортепіанні ефекти спрямовані на розкриття змісту номера. Наприклад, у супроводі до соло Дівчинки та Зірниці – мешканок зоряного неба – використано розсипи сріблястих арпеджіо, ледачий Вовк характеризується через похитування пунктирного ритму, пісня Ос починається з низхідних глісандо, що імітують політ рою. Відчутно протиставлення групи «білих» героїв, змальованих здебільшого у більш високих регістрах, та «сірого» Вовка, мелодії якого звучать нижче. Рівень складності фортепіанної партії дозволяє залучити до постановки навіть учнів середніх і старших класів музичних шкіл або студій. Акомпанемент не потребує гри в надшвидких темпах. Потрібне тільки добре відчуття ритму, тому що досить часто зустрічається синкопованість і різні комбінації з пунктирними ритмами. Розмовні сцени між музичними номерами дають можливість змінити декількох концертмейстерів, що розширює коло причетних до цікавого процесу роботи над виставою. Для об'єднання всіх номерів композитор не використовує лейткомплексів. Проте за допомогою лагідної прозорої мелодії в *G-dur*, заснованої на низхідному русі, що поступово заповнює октавний проміжок, декорований арпеджованим акомпанементом, вибудовує між «Інтродукцією» та «Музикою Річеньки» (№ 13, 2 д.) арку, що наче охоплює всі номери дружніми обіймами перед фінальною піснею. Отже, Є. Карпенко створив оперу для дітей-виконавців, у якій органічно поєднуються усталені жанрові ознаки з сучасними жанрово-стильовими прийомами. «Срібна Дівчинка» є твором універсальним, бо в ньому можуть виступати як діти без попередньої музичної підготовки, так і ті, що вже мають певний музично-сценічний досвід.

Сучасні процеси в царині опери для дітей-виконавців з морально-етичним забарвленням відбиває твір «Три старці» (2016) американського композитора українського походження Пола (Павла) Стеценка (*Paul Stetsenko*) (див.: додаток А,

с. 253). Він за жанром і сюжетом стоїть окремо серед інших. Композитор відносить його до жанру церковної опери, що впливає як на характер колізій, так і на заданість місця дії. Оскільки цей жанр до сьогодні не висвітлювався українським музикознавчим дискурсом, зупинімось на деяких його особливостях. Як зазначає С. Хаберфельд (*Susannah Habersfeld*), «найпростіше визначення зображує церковну оперу як твір, побудований на біблійній темі, і у якому церква вже передбачається композицією як місце проведення вистави» [376, с. 10–11]. Однак дослідниця зазначає, що цей термін відсутній «в авторитетних музикознавчих довідниках» [376, с. 10], отже, церковна опера, її типологічні риси, сюжетні особливості поки залишаються недослідженими у сучасному музикознавстві й потребують уваги вчених. Жанр з'явився в ХХ столітті, й одним із його прототипів С. Хаберфельд вважає «Церковні притчі» Б. Бріттена. На її думку, у них композитор намагався поєднати релігію і музику, «що колись були єдиним цілим» [376, с. 14], і були роз'єднані в процесі відокремлення церкви від держави. Проте церковна опера не з'явилась несподівано, підґрунтя для її появи було підготовлено жанром «духовної опери» (англ. *sacred opera*, нім. *geistliche Oper*). У своїй роботі С. Хаберфельд посилається на однойменну статтю Г. Діксона (*Graham Dixon*) і Р. Тарускіна (*Richard Taruskin*) у «Новому оперному словнику Гроува». Це визначення, як стверджують учені, належить А. Рубінштейну. Їм позначаються твори для сцени «з використанням поліфонічних хорів і стриманого повчального стилю, який базується на “піднесеній декламації”»¹ [349]. Однак зараз воно використовується вельми різнобічно, включаючи в себе «як [музично]-драматичні твори, написані для релігійного контексту, так і “опери з духовним чи релігійним підтекстом”, і навіть лише з “моральними та духовними твердженнями”» [376, с. 10]². Власне ж церковну оперу, як пише С. Хаберфельд,

¹ Цікаво, що за життя А. Рубінштейна постановка його духовних опер, як повідомляє В. Чехихін, була можлива «за цензурних умов лише за кордоном» [298, с. 262].

² Зокрема, до першої групи належать ораторії й мелодрами авторів XVII століття: Еміліо де Кавальєрі й Джуліо Россільозі (папа римський Климент IX); до другої і третьої відносять як «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні, «Мойсея та Аарона» А. Шенберга, так і «Чарівну флейту» В. А. Моцарта, «Тангейзера», «Лоенгірина»,

«утворює те, що в меншій мірі знаходиться в самій музиці або в композиції, а, навпаки, у сприйнятті такої опери» [376, с. 15]¹.

«Три старці» написані за мотивами однойменного оповідання-легенди (1886) Л. Толстого (лібрето Т. Мартін; *Tandy Martin*)². Опера поєднує в собі духовні й дидактичні риси, оскільки закликає продемонструвати дітям, які відвідують церкву, значення «молитви від серця, яка вища за слова» [425, с. 2]. «Трьом старцям», як й іншим «народним оповіданням» Л. Толстого, притаманний повільний темп оповідання, стилістика мови наближена до усної. М. Барабанова виокремлює «відсутність елементів опису, спрощений синтаксис із короткими періодами, навмисне використання присудка перед підметом, надзвичайний лаконізм викладу матеріалу, використання просторічної лексики» [24, с. 42]. П. Стеценко і Т. Мартін обирають свій шлях перетворення оповідання в оперне лібрето. У невеликій преамбулі до твору під назвою «У чому полягає суть оповідання Толстого?» композитор висловлює думку про те, що письменник засуджує «порожню релігійність» і наполягає на важливості щирої молитви. Автори опери упереджують основну дію невеликим Прологом, події якого провокують початок самої оповіді (див.: додаток Б, с. 258). Така композиція зближує цю церковну оперу з її далекими середньовічними прототипами – літургійною драмою, містерією, мораліте³, оскільки сюжетні

«Парсифаля» і «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» Р. Вагнера (останній твір потрапив до цього списку завдяки сцені, яка виконується у церкві), «Зганьблення Лукреції» Б. Бріттена та інші твори.

¹ Висновки авторки підтверджує думка режисерки М. Пьорцген (*Mascha Pörzgen*), яка поставила в 2009 році на фестивалі «Карінтійське літо» (*Carinthischer Sommer*; Оссіах, Австрія) церковну оперу «Я, Іов» (*Ich, Hiob* ор. 68, 2006/07) австрійського композитора Т. Д. Шлі (*Thomas Daniel Schlee*): «Широкий загальний погляд від церковної опери музики високого ступеню духовності, релігійно мотивованої теми, але звичайно, вона приносить із собою надзвичайну готовність до тиші, концентрації й медитації» (цит. за: [376, с. 15]). На наш погляд, призначаючи церковну оперу для реалізації в храмовому просторі, яке історично заперечує суєтність і мимоволі підводить людину до того, щоб зупинитись і замислитись, композитор уже вкладає меседж про відкриття погляду в самого себе. Формується певна паралель між архітектурним простором храму, в якому ставиться опера, і «храмом душі» – так у християнському богослов'ї іноді називають людське тіло.

² Відповідно до сюжету, на кораблі з Архангельська на Соловецькі острови пливе архієрей і богомольці. У дорозі рибалка розповідає історію про трьох старців-самітників, які «спасаються» на віддаленому острові (нагадаємо, що «спасатися» означає «подвижництвом, постом, молитвами замолювати гріхи, визволитися від вічних мук у загробному житті» [251, с. 491]). Архієрей просить відвезти його туди. Старці, які живуть там, не знають церковних молитов і моляться як вміють – «трое вас, трое нас, помилуй нас». Священик хоче навчити їх загальноприйнятним формам молитов, однак йому не щастить у цьому, і він залишає острів. Через деякий час відбувається диво – з борту корабля помічають старців, які бігли по морю за кораблем. Вони забули вчення духовного батька і просять нагадати вивчену молитву. Священик вражений справжньою святістю цих людей.

³ Наприклад, у прологах перед містеріями, що читались автором або керівником трупи, «розповідалась історія, що стала сюжетом даної містерії, віддавалась хвала Господу і міській владі» [36, с. 71]. У мораліте саме історія,

події підтверджують слова Вчителя в Пролозі. В основній частині твору збережені всі головні дійові особи оповідання – архієрей (тут Єпископ), два моряки, три старці та прочани («богомольці» у Л. Толстого), які утворюють хор. Однак у тексті лібрето деякі змістові акценти розставлено по-іншому, внаслідок чого образи героїв відрізняються в деталях від толстовських. Наприклад, у початковій репліці Першого моряка звучать слова «чарівний острів», що одразу надає оповіді відтінку казковості. Якщо толстовський архієрей їде на острів заради цікавості, то Єпископ має й іншу мету – «познайомитися зі старцями, <...> навчити їх спасінню їхніх душ, <...> допомогти їм», якщо зможе [425, с. 17]. Притаманний опері і легкий гумор – у сцені навчання старців молитві «Отче наш», яку вони повторюють за Єпископом за рядками й іноді плутають незрозумілі слова, лібретист вводить слово «виючий» (*howling*) замість «священний» («святиться» в російськомовному варіанті; *hallowed*), хоча Л. Толстой в оповіданні не конкретизує цих помилок. Кульмінаційний момент (коли Єпископ помічає трьох старців, які бігли по воді, наздоганяючи корабель) в оперному лібрето представлено більш екзальтовано, з вигуками «О святе диво! О благословенне диво! Чи не янголи вони, які приходили до Абраама?» [425, с. 27–28] у порівнянні зі стриманими емоціями в оповіданні Л. Толстого: «Господи! Старці за нами морем, як по суку, біжать!» [270, с. 344] – кричить «нажаханий» кормчий. Як бачимо, сучасне сприйняття світу вплинуло на інтерпретацію оригіналу і привнесло в характер мови героїв нові риси.

При музичному втіленні толстовського сюжету П. Стеценко зберігає ключові фігури та додає у Пролозі Вчителя і Дітей. Композитор не прописує темброві амплуа персонажів, що надає постановникам свободу в межах наявних голосів¹. Виконавський склад, невелике оповідання як підгрунття лібрето дозволяє віднести «Трьох старців» до зразків камерної опери. Звертає на себе увагу відсутність імен у героїв, їх узагальнюючий, символічний характер,

викладена у пролозі, «сприймалась як справжня подія, сама ж вистава була лише сценічною ілюстрацією до цієї події» [36, с. 99].

¹ Усі партії розташовано у середній теситурі $c^1 - es^2$, один раз у партії Вчителя зустрічається f^2 .

притаманний притчам. Інші ознаки, які характеризують цей жанр – «дидактизм, алегоризм, абстрактні поняття, символіка образів, сюжетність, малий обсяг» [194, с. 87], – зберігаються в лібрето, відповідно до оповідання Л. Толстого. Група «Вчитель – Діти» в зв'язку з релігійним сюжетом мимоволі викликає аналогії з євангельською групою «Ісус – апостоли»¹, а сюжет – з притчами, наведеними в Євангеліях². Отже, твір П. Стеценка, орієнтований перш за все на дитячу аудиторію, не виключає і дорослого глядача, оскільки в опері порушуються питання, що заслуговують на увагу декількох поколінь.

Опера має струнку симетричну конструкцію – шість сцен обрамлено Прологом і Фіналом. Композиційно-драматургічною одиницею П. Стеценко обирає сцену, виділену подібно до «яви» в драматичному спектаклі, тобто по принципу зміни складу дійових осіб. Однак за своєю суттю сцени в «Трьох старцях» є *quasi* номерами, оскільки мають чіткі кордони – відокремлені одне від одного тонально й завершені музикально. Дія Прологу, як вже зазначалось, відбувається в умовно реальному «нашому» світі, в якому живуть Учитель і Діти, інші розділи опери, пов'язані з історією про трьох старців-самітників, ілюструють оповідання Вчителя, реалізуючи ідею «театру в театрі». Драматизм ситуаційних положень поступово зростає від знайомства із прочанами, які плывуть на кораблі (Сцена 1), через розповідь Моряка про чудесних старців (Сцена 2), знайомство Єпископа з Трьома Старцями (Сцена 3), навчання старців молитві «Отче наш» і прощання з ними (Сцени 4 та 5) до ключової Сцени 6. У ній відкриваються неабиякі здібності самітників – у своїй невинній святості вони біжать за кораблем по воді, щоб Єпископ ще раз нагадав слова «правильної молитви». Напруження колізій розряджається у Фіналі хором: «Молитва – це не те, чому можна навчитися, не те, що віддаляє людину; молитва – вона як маленька дитина, яка шепоче від серця» [425, с. 32], який підкреслює ключову ідею всієї опери.

¹ Хоча кількість дітей не уточнюється лібретистом і композитором.

² В Євангеліях викладено понад три десятки притч, серед них – «Про блудного сина», «Про доброго пастиря і наймита», «Про доброго самарянина», «Про таланти» та інші.

Репрезентуючи героїв опери, композитор більше тяжіє до діалогічних сцен, у яких триває розвиток сюжету, ніж до сольних висловлювань, що, згідно з оперною традицією, розкривають психологічні портрети героїв. Такий підхід виправданий наративністю оповідання Л. Толстого. Навіть єдиний завершений сольний номер – пісня-розповідь Першого Моряка (Сцена 2) – присвячений опису старців та їх способу життя. У рамках сцени він виділений тонально (співставлення *F-dur* з попереднім *Fis-dur*), ритмічно (контраст живого руху восьмих і шістнадцятих тривалостей у мелодії пісні й розміреного речитативу оточуючих епізодів у супроводі витриманих гармонічних вертикалей в акомпанементі), відрізняється завершеністю форм (3 восьмитактових куплети). Крім пісні-оповідання Першого Моряка асоціації з традиційним номером, цього разу витриманим в ораторіальній традиції, викликає невелика Сцена 5, – соло з хором. Урочистий характер звучання відповідає моменту – Єпископ повертається з острова, де живуть старці, навчивши їх молитви. Мелодична лінія вокальної партії характеризується плавним рухом з незначними підйомами і спусками в межах $g^1 - es^2$. Цікаве завершення номеру без розв'язання в тоніку – II ступінь завмирає на фоні домінантової гармонії *D-dur*, створює своєрідне відчуття, ніби людина завмерла від здивування. Восьмитактове речення без змін двічі проходить у партії Єпископа, у третій раз проводиться хором. Акомпанемент підтримує спів урочистими акордовими вертикалями. Зазначимо, що хору в «Трьох старцях» належить важлива роль – він персоніфікований і бере участь у дії, уособлюючи Дітей у Пролозі, Прочан в основній частині і Фіналі, також функціонує в ролі Коментатора (Сцена 6). Це дозволяє говорити про орієнтацію композитора на досвід минулого. Баланс сольних і хорових висловлювань, що укорінився в опері, не здається довільним. Загальні вимоги до дитячої опери, що регулюються межею уваги дітей, унеможлиблюють значне розширення оповідання завдяки введенню додаткових соло, непередбачених розвитком сюжетної канви, – в цьому разі опера стає тривалою та складною для сприйняття юними слухачами. Крім того, хор

необхідний і відповідно до церковних традицій, оскільки християнські богослужіння супроводжуються хоровим співом.

Незважаючи на те, що дія Прологу й основної частини опери відбувається у різному часі й місці, вони міцно пов'язані між собою групою лейтмотивів. Ключовим є «мотив молитви», що багатократно повторюється протягом усієї опери як в інструментальній, так і у вокальних партіях. В останніх він представлений як підйом по гемігрупах: c^2 , cis^2 , d^2 або f^1 , fis^1 , g^1 у Пролозі в питаннях дітей; останній варіант звучить у молитві Старців «Троє вас, троє нас, Господи, помилуй нас!» (Сцена 3). У партії фортепіано цей мотив зустрічається як ланцюжок гармонічних вертикалей у двох варіантах: 1) *Aes–Fis–B; F–cis–G; C–A–D*; 2) *Des–H–Es; B–fis–C; F–D–G* (див.: додаток Е, № 7, с. 266). Він входить до вокальних партій лише Дітей і Трьох Старців, оминаючи Вчителя, Єпископа і Моряків. Отже, композитор об'єднує Дітей та Старців, музично підкреслюючи спільність їх прагнень до щирої віри і душевної чистоти. Другий мотив, що повторюється, умовно позначимо як «тема Єпископа»; це акордова послідовність, що урочисто лунає на початку Сцени 1, супроводжує «переміщення» Єпископа на острів і назад і закінчує розділ перед загальним фінальним хором (див.: додаток Е, № 8, с. 266). Величність звучання гармонічних вертикалей «демонструє» глядачам визначного священика, який не йде, а крокує. Три рази з чотирьох тема розкривається в основній тональності опери – *H-dur*, і лише один раз, у момент подорожі Єпископа на острів Старців, вона звучить у «пасторальному» *F-dur* (тональності, що експонує образ старців) та змінює свій первинний хід: більш піднесений висхідний рух від I ступеня до III замінюється менш «впевненим» ходом III – II – III, що передає смиренний вигляд самітників (на початку Сцени 3 саме ця мелодія в їх вокальній партії супроводжує слова молитви («Господи, помилуй»). Скрамність і упокорення Старців втілюється в тому, що амбітус їх вокальної партії не переважає зменшеної квінти ($e^1 - b^1$), у той час як у Єпископа, Моряка й інших дійових осіб він виходить за межі октави.

Якщо ці два лейтмотиви спрямовані на розкриття образів героїв, то третій – «мотив водної стихії» – відноситься до «декоративних» і зображує водний простір, що оточує корабель. Його введення закономірно, оскільки вода постійно супроводжує героїв (дія починається на кораблі, триває на острові, а розв'язка пов'язана із дивом ходіння по воді)¹. Образ водної стихії репрезентований появою *H-dur* у партії фортепіано². Композиції опери притаманна арочна конструкція, за допомогою якої об'єднуються два простори дії – «реальний» та «притчевий». Композитор перекинув з Прологу до закінчення опери (Сцена 6 і Фінал) три арки. Перша з них виникає завдяки повторенню фортепіанного вступу до Прологу (з 17 такту) в інструментальному епізоді ходіння по воді³. Друга арка пов'язує розділ *Andante* у Пролозі і початок Фіналу⁴. Нарешті, третьою аркою-зв'язкою виступає молитва вдячності із Прологу, яка в фіналі подається в усіченому варіанті (26 і 21 такт відповідно)⁵.

Аналізуючи мотиви-символи, що задіяв в опері П. Стеценко, неможливо не звернути увагу на неодноразове використання символіки троїчності – три звуки в мотиві молитви, три арки, що поєднують просторово-часовий розрив Прологу й Фіналу, використання основної тональності *H-dur* у трьох проведеннях теми Єпископа⁶. Єдиною молитвою, яка була відома трьом

¹ Крім того, присутність води підштовхує християнського слухача ще до однієї асоціації. У ранньохристиянських громадах ім'я Ісуса Христа писалось як шифрограма за першими буквами фрази *Iesus Christos Theu Yu Sotir* (Ісус Христос, Син Божий, Спаситель) – «*ikhthos*», у перекладі з грецької – «риба». Часто надпис замінювали символічним зображенням риби [156].

² Розгорнуті арпеджіо на 2,5 октави ($H - G^2$) у висхідних або низхідних рухах тонічного тризвуку із включенням зниженого VI ступеня. У цьому П. Стеценко наслідує прийом зображення водної стихії, що склався ще у другій половині XIX століття, зокрема, у творчості М. А. Римського-Корсакова. Нагадаємо про оркестрове інтермецо опери «Садко» між 5 і 6 картинами, у якому, за словами В. Цуккермана, «зосереджена квінтесенція “підводної” музики» [292, с. 472]. Для цього російський майстер активізував ладогармонічні (зменшений і збільшений лади, низхідну гаму «півтон – тон»), ритмічні (створення «враження безперервного ритмічного похитування» за допомогою «співвідношення слабкої і сильної долі “один до двох”») і оркестрові засоби [там само].

³ Музика в ньому містить чотири структурних елементи: рух тріолями у партіях обох рук у межах двох октав (8 тактів), висхідні й низхідні арпеджіо мотиву водної стихії (6 тактів), низхідні рухи шістнадцяти в правій руці на фоні тріолей у лівій, що нагадує рухливий водний вал (4 такти), і мотив молитви (6 тактів).

⁴ Об'єднує їх висловлювання, що звучить у фортепіанній партії, – схвильоване «биття» шістнадцятих у пунктирному ритмі, що перемежується репліками героїв. У першому випадку співають Діти, у другому – Старці, що підкреслює подібність спонукань героїв.

⁵ Композитор залишив незмінною початкову мелодію, далі в фінальному хорі резюмує, розвиваючи її більш стисло, оскільки це суттєвий підсумок усієї опери: «Це віра, яка створює високу гору, і віра, яка розділяє моря. Це віра, яка заспокоює тих, хто потребує цього, і віра, яка іде зі мною» [425, с. 33].

⁶ Доречно нагадати, що число «три», як зазначено в «Енциклопедії символів», є одним із «найпозитивніших чисел-емблем у символіці, релігійній думці, міфології та фольклорі» [299, с. 28]. Зокрема, воно найчастіше

старцям, виявляється молитва Трійці, і, підтримуючи цю ідею протягом всього твору, П. Стеценко варіює символіку троїчності різними способами. При знайомстві з клавіром вражає відсутність композиторських ремарок стосовно місця дії, зовнішнього вигляду персонажів, їх емоційних реакцій. Така позиція автора виділяється на фоні існуючої практики детального опису декорацій, мізансцен, жестикуляції, манери подачі репліки тощо. Умови різних церковних приміщень можуть значно відрізнятись, даючи постановникам свободу режисерського рішення, тому композитор залишає місце для фантазії керівників кожної конкретної вистави. «Три старці» П. Стеценка доводять, що при простоті типологічних рис жанру опери для дітей-виконавців (відносно невеликий обсяг, виконання під фортепіано, діапазон вокальних партій відповідає віку виконавців) вона здатна втілити глибокі ідеї, мудрість притчі, стійких символів, долучаючи дітей до духовно-релігійного досвіду минулого і вічних моральних істин.

2.2 Творчість професійних композиторів у жанрі опери для дітей-виконавців

Остання чверть XIX століття відзначена зверненням до опери для дітей-виконавців професійних композиторів, творчість яких сприяла укріпленню цього жанру в музичній культурі, формуванню його родових ознак та стала поштовхом для розквіту у наступні часи. На ранньому етапі свого розвитку професійна «гілка» в сфері музично-театрального жанру, який узагальнено прийнято називати дитячою оперою, співіснувала в єдиному просторі з аматорською та музично-педагогічною. Розмаїття пошуків та здобутків різних митців на зламі XIX – XX століть зумовило поступове поширення інтересу до опери для дітей-виконавців та визначило остаточну її професіоналізацію, завдяки чому вона посіла місце в загальній палітрі музичних жанрів. Поява

зустрічається в Євангелії, у християнстві традиційно символізує Трійцю – єдність Бога-Отця, Бога-Сина і Святого Духу.

перших професійних зразків, які припускають театралізоване видовище, пов'язується з 1878 роком, коли німецький композитор Ф. Абт написав дві опери – «Червона Шапочка» («*Rotkäppchen*», *op.* 526) та «Білосніжка» («*Schneewittchen*», *op.* 550). Саме тому В. Чешихін називає Ф. Абта «родоначальником» дитячої опери [298, с. 500]. Інтенсивність роботи композитора в цій сфері підтверджують «Попелюшка» (1879, «*Aschenbrödel*», *op.* 545) і «Сім воронів» (1883, «*Den sieben Raven*», *op.* 570, зміст див.: додаток Б, с. 258), що з'явилися услід ним. Підкреслимо, що різні за своїм виконавським складом і низкою ознак жанрові різновиди зазвичай іменують дитячою оперою, що знайшло відображення не тільки в праці В. Чешихіна, а має більш давню традицію. Зокрема, саме так твори Ф. Абта позначались в російському перекладі, виданому П. Юргенсоном [2]. Сам же композитор оперував іншими жанровими уявленнями. Приміром, «Попелюшка» та «Білосніжка» на титульних аркушах видавництва «*Verlag von Joh. André*» мають підзаголовки «Пісенні цикли, <...> пов'язані декламацією» («*Ein Cyclus von <...> durch Declamation verbundenen Gesängen*») [314, с. 1; 317, с. 1]. У каталозі для покупців, надрукованому на зворотному боці обкладинки «Червоної Шапочки», всі твори названі казковими віршами для солістів, хору й фортепіано, пов'язаними декламацією («*Märchendichtung für Soli <...>, Chöre (2 Sopr. & Alt) & Piano mit verbindender Declamation*») [316, с. 2]. По суті ж, вони є операми, які відсилають насамперед до традиції зингшпілю: казковий сюжет із подальшою розв'язкою подій, номерна структура, пісенні форми, сольні, ансамблеві, хорові висловлювання, наявність розмовних фрагментів¹. В оригінальній концепції Ф. Абта, крім зв'язку із зингшпілем, простежуються посилання і до інших жанрів, не тільки музичних, а й літературних, у чому

¹ Складно пояснити, чим керувався Ф. Абт, уникаючи конкретизації жанрової назви. Можна лише припустити, що будь-який жанровий різновид опери, в тому числі народно-побутової або комічної гілки, асоціювався в останній чверті XIX століття виключно зі сферою музики для дорослих. На таку думку наштовхують інші твори, включені в каталог видавця. Зокрема, опера Ф. Абта «Знайомства в поїзді» («*Reisebekanntschaften*» *op.* 525), що видана в партитурі й клавирі, називається зингшпіль, як і опера Г. Кіппера (*Hermann Kipper*) «Перша ярмарочна хода» («*Der erste Marktgang*» *op.* 55) [316, с. 2]. Сказане підкріплює думку про те, що в кінці XIX століття опера для дітей-виконавців як культурний феномен переживає ситуацію свого становлення й пошуку жанрових опор.

вбачається вплив його різноманітного композиторського досвіду. Нагадаємо, що в основу лібрето кожного опусу були покладені однойменні казки зі збірки братів Грімм, який Г. Франке доповнив ліричними відступами й деякими подробицями. Однією з відмінних рис казкового жанру, як відомо, є наявність оповідача, явного або прихованого, від імені якого йде розповідь. Композитор і поет вирішили не нехтувати цією деталлю і включили до лібрето розмовні епізоди. Однак тільки в «Казці про сім воронів» конкретизовано найменування дійової особи, якій доручено читання текстів між музичними номерами. Це Казкарка (*Die Märchenfrau*), чия поява передбачає початковий хор, що називається на її честь [315, с. 9]. В інших творах композитор вказує зміну музичних номерів на віршовані епізоди словом «*Declamation*» без уточнення оповідача¹. Як спадкоємець усталеної традиції Ф. Абт відводить важливу роль хору. Він персоніфікує природу (Птахи, Квіти, Вовки в «Червоній Шапочці»), людей (Мисливці – «Червона Шапочка»; Придворні – «Попелюшка», 7 сц. «Свято короля»; «Білосніжка» – 4 сц. «Зла королева») й казкових істот (Гноми в «Білосніжці», Зірочки в «Казці про сім воронів»), співпереживає героям, резюмує дію й прославляє чесноти й Бога в заключних хорах (наприклад, у «Червоній Шапочці» хор і солістка співають: «*Моє серце чисте! Ніхто не повинен жити там, крім одного Бога!*» [317, с. 53]). Видається ймовірним, що композитор спирався і на традицію лідершпілю². Показово, що одним з жанрових найменувань, які дав сам Ф. Абт, є «цикл». Однак ці твори належать

¹ Така організація лібрето наштовкує на думку про спадкоємні зв'язки опер Ф. Абта з ранніми ораторіями Дж. Каріссімі (*Giacomo Carissimi*, 1605–1674). У них оповідав Історик [153, с. 407] або оповідач [228, с. 353]. Його роль не завжди позначалася, і могла бути доручена як солісту, так і хору. Присутність даної діючої особи характерна й для жанру пасіонів (страстей), в яких партія оповідача – Євангеліста, за традицією доручалася тенору [87, с. 3–4]. Не виключали страсті й можливості театралізації (М. Друскін, зокрема, говорить про їх розігрування у Франкфурті та Парижі, в 1349 й 1380 роках відповідно) [87, с. 11]. У такий спосіб через століття показували «Містерії страстей» Арну Гребана (друга половина XV століття) і Жана Мішеля (1486) [36, с. 62–63]). Однак, нагадаємо, у цьому жанрі сюжетні рамки суворо обмежені історією смерті й воскресіння Христа. Ораторію теж відрізняє наявність драматичного сюжету, «історії», яка робить можливою постановку творів. Одним з яскравих прикладів є твори Г. Ф. Генделя. Л. Кіріліна пише, що у XX столітті, з відмиранням заборони на розігрування церковних сюжетів, його «драматичні ораторії <...> почали ставити в театралізованій або повністю театральній манері» практично повсюдно [126, с. 317]. Крім того, в цьому жанрі композитор отримує повну свободу у виборі літературної основи; при цьому хор у таких творах постає в кількох іпостасях – він може «і „діяти“, і розповідати, і моралізувати, він то бере участь у дії, то стоїть неначебно над нею» [153, с. 407].

² Специфічний жанр німецького музичного театру, основною музичною одиницею якого виступає пісня (*Lied*). У ряді випадків він прирівнювався до пісенного циклу й світської сюжетної кантати [154, стп. 258].

до театрального жанру, на користь чого говорить наявність дійових осіб, як головних (тріо солістів – два сопрано й альт), так і другорядних, чії функції за необхідності беруть на себе артисти хору¹. Найбільш наближеними до театральньо-сценічних творів є «Білосніжка» й «Попелюшка», частково «Казка про сім воронів», в яких назви окремих номерів не просто вказують на склад виконавців (хор, соло з хором тощо) або жанр номера (*Lied*), але й відсилають нас до певного місця дії або характеризують персонажів². Самі музичні номери різноманітні за своїми функціями. Вони зображають природу (№ 1 у «Червоній Шапочці», що описує чудовий схід сонця), втілюють переживання головних героїнь (сольні висловлювання, позначені як «пісня» або «соло»), підсумовують сюжетні перипетії (заклучні хори – *Schlusschor* – у кожному з творів, крім «Казки про сім воронів», де останній музичний номер названий «Позбавлення»). Це пояснюється малим об'ємом тексту казок, де думка викладається досить стисло й концентровано. Між тим, Г. Франке дбайливо поставився до першоджерела й зберіг усі його віршовані епізоди (наприклад, діалог Люстерка й Королеви в «Білосніжці» або полілог гномів при перерахуванні речей, коли вони виявляють, що хтось був у них у будинку).

Казкова тематика цих творів демонструє спрямованість на дитячу аудиторію, а характер вокальних партій і акомпанементу дозволяє припустити, що виконавцями можуть бути діти й підлітки, які мають музичну підготовку. Діапазон вокальних партій не перевищує меж $c^1 - a^2$, що відповідає категорії «дитячі голоси» європейської системи класифікації голосів *Fach* [404, с. 18]³.

¹ Ці риси нехарактерні для вокального циклу, йому властивий, як пише Г. Ганзбург, «узагальнений, абстрактний ліричний герой», на відміну від опери, в якій дійові особи мають «ім'я, біографію, певне суспільне становище», а їхні почуття і думки розкриваються «в певній сюжетній ситуації, яка представляється на сцені з відповідними декораціями» [58, с. 61–62]. Цікаво, що в двох пізніх вокальних опусах Р. Шумана («Сім пісень Єлизавети Кульман. На згадку про поетесу» *op.* 104 та «Вірші королеви Марії Стюарт» *op.* 135) музикознавець відзначає з'єднання жанрових рис вокального циклу та моноопери, ґрунтуючись саме на одному «факторі театральності» – співачка повинна перевтілюватися в героя, «у якого є ім'я, біографія, характер реальної історичної особи» [там само].

² № 1 «У густому лісі», № 2 «У будинку гномів», № 4 «Зла королева» в «Білосніжці» [317, с. 2, 9, 19]; № 7 «Королівське свято», № 8 «Щастя Попелюшки» в «Попелюшці» [314, с. 28, 39]; № 3 «Добра сестра», № 5 «Серед Зірок» у «Казці про сім воронів» [315, с. 18, 27].

³ Єдиний виняток становить невелике соло Солов'я в «Червоній Шапочці», в якому форшлаги, трелі й пасажі шістнадцятими імітують його спів, у кінці досягаючи високої h^2 (див.: додаток Е, № 9, с. 267). Однак це не є перешкодою, оскільки в ремарці зазначено цю каденцію «у разі потреби передати фортепіано» [316, с. 43]. Схожий випадок зустрічається і в «Попелюшці», в останній пісні головної героїні («Щастя Попелюшки», № 8):

Композиція всіх чотирьох творів вибудована за схожим принципом – від 7 до 9 завершених сцен-номерів, які чергуються з поетичної декламацією. Введення розмовних епізодів дозволило уникнути розігрування ситуацій з елементами жорстокості¹. «Казкові вірші» Ф. Абт написав для виконання у супроводі фортепіано. Його партія багатофункціональна: крім мелодико-гармонічної підтримки вона створює барвисті ефекти, спираючись на усталений комплекс виразних засобів. Наприклад, кружляння й завивання бурі в першій сцені «Білосніжки» передається за допомогою монотонного руху шістнадцятих у правій руці, що переривається висхідними й низхідними арпеджіо на стаккато. У «Попелюшці» (соло героїні з хором «Добрі пташки», № 5) трелі й «пурхання» груп у верхньому регістрі (дві шістнадцяті + восьма, завжди на слабку долю) імітують перельоти птахів. У деяких операх штрихова палітра доповнює характеристику образів. Зокрема, в № 3 «Білосніжка й гноми» до появи героїні композитор вказує *sempre staccato* для обох рук, щоб передати кроки маленьких фантастичних створінь. У кількох номерах партія фортепіано стає рівноправним партнером у дуєті з голосом, як у соло Білосніжки (№ 5 «Радість Білосніжки»). В епізоді в *As-dur* розкладені тризвуки в правій руці заповнюють витримані звуки у співачки, і, навпаки, мелодійний рух голосу супроводжується тільки фоновим звучанням гармонії у фортепіано.

Вокальним партіям властива мелодійність і співучість, лише декілька епізодів наближені до речитативу. Наприклад, у «Попелюшці» в «Благословінні матері» (№ 1) контрастна середина простої тричастинної форми доручена альту і, згідно з ремаркою, виконується «у манері речитативу й вільно» (*Recitativisch² und frei*), на що вказують витримані гармонічні вертикалі акомпанементу й мовні інтонації в вокальній мелодії. Такий прийом продиктований змістовною стороною тексту: альт тут виступає як оповідач, пропонуючи «огляд» сюжету

як і арії оперних героїнь, цей номер закінчується «злетом» від b^1 до aes^2 на словах «Я не знаю, чому я в такому блаженстві», проте композитор пропонує й альтернативний хід на c^2 (див.: додаток Е, № 10, с. 267), так само як і високе a^2 в соло Білосніжки можна замінити більш зручним f^2 (див.: додаток Е, № 11, с. 267).

¹ Згідно з казковими оповіданнями, Королева відправляє єгеря вбити Білосніжку; Вовк з'їдає Бабусю і Червону Шапочку, а його потім вбивають мисливці; сестра відрізає собі мізинець, щоб відкрити скляну гору («Казка про сім воронів»); сестри Попелюшки відтинають собі палець або шматок п'яти, щоб надіти туфельку.

² Написання цього слова подається за клавиром.

майбутньої казки – «Казку старих днів про милу діву я вам заспіваю й розповім» [314, с. 4]. Епізоди, які обрамляють композицію, доручені хору та мають пісенний характер. Майстерність Ф. Абта проявляється в характеристиці персонажів. Наприклад, у терцеті «Злі Сестри» (№ 3) з «Попелюшки» у партіях обох Сестер переважають владні інтонації, численна кількість висхідних і низхідних стрибків на широкі інтервали (секста, септима, октава), акцентовані сильні долі, цезурність. Фраза «Тільки постривай, ти, ліниве малятко!», повторена сестрами двічі, в перший раз закінчується імітацією злобного верещання: синхронний стрибок у першому і другому голосах – $d^2 - g^2$ і $d^1 - h^1$ відповідно – злігований і обривається на стакато (див.: додаток Е, № 12, с. 267). Цьому протиставлено м'яку кантилену, мелодію широкого дихання і переважно плавні східцеві ходи в партії Попелюшки (див.: додаток Е, № 13, с. 267). У вокальній партії проникає й звуконаслідування. Окрім відзначеної вище імітації солов'їних трелей, про пташок, своїх помічників, співає Попелюшка («Попелюшка», № 5 «Добрі пташки»), копіюючи їхні голоси за допомогою слів «*pick, pick*», «*tick, tick*», воркуючи, як голуб або горлиця, на одному звуці «*turrrrrrrrrrrr, burrrrrrrrrrrrrr*». В інших випадках, як у «Хорі мисливців» з «Червоної Шапочки» (№ 8), Ф. Абт досягає необхідного ефекту суто музичними засобами. Номер починається з призовного секстового кличу $c^1 - a^1$, втретє змінюється позитивною октавою $c^1 - c^2$. Далі в партії сопрано кілька разів повторюється характерний квартовий клич (імітація мисливського рогу), що в сукупності з загальним активним настроєм відтворює зовнішній вигляд персонажів. Доповнює картини, що виникають в уяві глядача, прийом узагальнення через жанр. Зокрема, у «Попелюшці» атмосферу балу уособлює вальсовість: в перший раз ознаки вальсу виникають у «Пісні Попелюшки» (№ 4), коли вона мріє про кружляння у веселому хороводі «під дзвін флейт і скрипок» [314, с. 16], в другий – у «Святі Короля» (№ 7). Тут звучить тридольний вальс, і зміна темпу позначена як *Tempo di Valse. Allegro* [314, с. 30]. У «Білосніжці» в «Плачі гномів» (№ 7) розмір 3/4 у поєднанні з ритмічною фігурою «восьма з точкою + шістнадцята», яка багаторазово

повторюється як в партії фортепіано, так і у хорі, вказує на зв'язок з траурним маршем (нагадаємо, що серед його відмінних рис, поряд з розміреністю руху, значиться тридольність) [216, стп. 414].

Заслуговують на увагу хорові номери з використанням розвиненого триголосся в усіх чотирьох творах. Можливо, тому В. Чешихін вважав, що при загальнодоступності музики опери Ф. Абта потребують «участі дорослих співаків і співачок або ж дуже музикальних підлітків» [298, с. 500]. На наш погляд, дослідник не врахував національної традиції, пов'язаної з широким розповсюдженням хорового співу. На сучасному ж етапі, коли існує розвинена мережа музичних шкіл і різноманітних вокальних колективів, цей факт не може перешкоджати постановці виключно дитячими силами. Крім триголосного викладу композитор використовує й двоголосся, й унісон, що свідчить про різноманітність хорового письма Ф. Абта, безпосередньо пов'язаного з текстом і ситуативним моментом¹. Композитор об'єднує окремі номери завдяки наскрізній сюжетній лінії та прийому контрасту. Важливим є те, що його чотири музично-театральні твори вже на ранньому етапі становлення жанру опери для дітей-виконавців несуть у собі риси двох жанрово-стильових моделей: лідершпілю (переважання куплетних і куплетно-приспівних форм в сольних і хорових номерах, авторське позначення багатьох із них як *Lied*; наявність прозового тексту) й ораторії (введення оповідача).

Останні десятиліття XIX століття відзначені появою творів, написаних на замовлення. М. Іпполітов-Іванов, згадуючи роки свого студентства, пише про створення опери «На вінок Пушкіну» (лібрето Я. Полонського), складеної на прохання Ю. Ф. Абаза (див.: додаток А, с. 248). Зважаючи на відсутність

¹ Наприклад, у «Попелюшці» у «Славних Пташках» (№ 5, соло з хором) у партії хору двічі зустрічаються елементи канону (другі сопрано й альти вторять першим сопрано), при репризному повторі він уже замінений у нижніх партіях ходом по ламаному тризвуку, при збереженні початкового мотиву у перших голосів. Цікавим є прийом, який Ф. Абт застосував у «Святі Короля» (№ 7) в «Попелюшці». У розділі *Tempo di Valse. Allegro* змістовне навантаження в партії хору несуть цезури: з одного боку, вони підкреслюють вальсову тридольність, з іншого – передають уривчастий подих танцюючих людей. Невеликий же фрагмент зі слів «Там летить благородна пара» [314, с. 32–33] асоціюється з партією хору в «Brindisi» з «Травіати» (1852) Дж. Верді – та ж вальсовість, цезури на другій долі такту й атмосфера святкового кружляння.

нотного тексту, судити про неї можна зі змісту та існуючих коментарів¹. Опера містить сольні хоріві й балетні номери, що підтверджує орієнтацію на оперну традицію. Її постановка за участю дітей здійснилась у домашньому колі і була представлена кілька разів [107, с. 29]. Датується опус, згідно з М. Іпполітовим-Івановим, не пізніше зими 1880–1881 років. Про бажання сім'ї Абаза поставити дитячу оперу композитор пише, як про звичне явище. Цей факт нашоує на думку, що схожі твори не були в дивину, хоча не видавалися для продажу й існували для «домашнього користування» як автографи. Це пояснює відсутність слідів рукописів таких творів у архівах, що й породжує розбіжності щодо перших кроків дитячої опери.

Високою активністю в сфері опери для дітей-виконавців відзначена творчість українських композиторів на рубежі XIX–XX століть. Практично одночасно з М. Брянським до цього жанру звернувся класик української музики М. Лисенко. Оскільки творчості засновника української композиторської школи присвячено досить багато літератури, нагадаємо тут лише ключові факти. Першою з'явилася «Коза-дереза» (1888) – «дитяча комічна оперетка в одній дії», призначена для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. М. Бахтін характеризує її як повну життя й веселощів, дуже невибагливу в музичному плані й цілком доступну для дитячого виконання [29, с. 5]. Наступний «Пан Коцький» (1891) для дітей старшого віку відрізняється використанням більш масштабних форм – складається з чотирьох актів, містить в собі розгорнуті ансамблі, арії. Однак через сатиричну спрямованість опера вийшла у світ лише в 1945 році, оскільки цензура категорично заборонила її видання [8, с. 22]. Цей факт вказує на проникнення в сюжети опери для дітей-виконавців елементів, що явно асоціюються із актуальними подіями. Третьою стала «Зима та Весна» («дитяча фантастична опера», 1892) – композиційно й фактурно найскладніша

¹ Короткий зміст сюжету: «Діти, бажаючи прикрасити бюст Пушкіна квітами й зеленню, відправляються потайки від няньок у ліс, де їх застає ніч. Починаються нічні страхи. З'являється лісовик, який заводить їх у нетрі лісу, там з'являються всякі жахи: русалки, рогаті чудовиська, й тільки під ранок їх знаходять» [107, с. 29].

із усіх¹. Це двоактний твір із сольними виходами, дуетом, хоровими номерами, написаний на основі українських народних обрядових пісень, які, за словами Н. Андрієвської, М. Лисенко уже зібрав і обробив для дитячого музичного спектаклю [8, с. 40]. Ці факти свідчать про безпосередній вплив оперної практики на оперу для дітей-виконавців.

Усвідомлюючи важливість естетичного виховання підростаючого покоління, до дитячої тематики звертався В. Сокальський, творчий шлях якого був тісно пов'язаний із Харковом, і ім'я якого зараз майже забуте². Для дітей ним були створені два музично-драматичних твори: музика до фантастичної комедії К. Лукашевича «Серед квітів» (1895) та одноактна опера «Ріпка» (1898; лібрето К. Гай-Сагайдачної (див.: додаток А, с. 249) за мотивами однойменної народної казки). Як припускає З. Юферова, вибір сюжету обумовлений тим, що композитора «зацікавила мудра народна казка, яка возвеличує працю, простих трудівників і виховує почуття взаємодопомоги за принципом “в єдності – сила”» [307, с. 143]. Вперше опера була поставлена 5 березня 1900 року Харківським музичним гуртком, на великій оперній сцені з'явилася в сезон 1909/10 у Тбілісі. Е. Ембе в розгорнутій статті, опублікованій у газеті «Південний край», підкреслював «значення самого факту написання й постановки високої за художнім рівнем дитячої опери» [307, с. 155], до головних чеснот якої належить збереження «простоти й наївності <...> змісту, світлого, безхмарного колориту» (цит. за: [307, с. 155]) народної казки, панування мелодій, національного колориту. Згідно з думкою З. Юферової, В. Сокальський написав першу «не тільки в Україні, але і в Росії високохудожню дитячу оперу в повному розумінні слова (без розмовного тексту)» [308, с. 101]. Однак сьогодні, дякуючи тому, що стали доступними невідомі раніше матеріали, зрозуміло, що першими серед професіоналів оперу

¹ Зокрема, для виконання Морозу потрібен дорослий співак або юнак, який уже пройшов період голосової мутації. Ця партія написана для баритона, оскільки образ господаря холоду потребує низького, зовсім не дитячого голосу. При першому виконанні в будинку М. Лисенка цю роль виконував його племінник.

² Встановлює справедливість монографія (2014) харківської музикознавиці З. Юферової, присвячена життєвому та творчому шляху В. Сокальського (видана посмертно дочкою) [308].

без розмовних діалогів написав М. Лисенко, серед педагогів і аматорів – М. Брянський. Подальші наукові пошуки можуть розкрити й нові факти.

Ще одним вітчизняним композитором, який представив свою версію опери для дітей-виконавців, був К. Стеценко. «Лисичка, Котик і Півник» (початок 1911) написана за народною казкою «Котик і Півник» зі збірки, упорядкованої Б. Грінченком. Лібрето композитор склав самостійно, і, судячи з листа до О. Коваленка, був задоволений результатом: «Вийшли такі гарні вірші <...>» (цит. за:[206, с. 277]). І це не було графоманським самомилюванням – дослідниця творчості композитора Л. Пархоменко називає текстову основу опери «взірцем ясності й сконденсованості викладу» [там само]. Опера складається з двох дій, містить соло, дуети та хорові номери (переважають пісні) й розрахована на виконання у супроводі фортепіано. Незважаючи на невеликий обсяг та «полегшеність форми», цьому твору притаманні характерні риси оперного жанру. Кожен з головних героїв має лейтмотив-характеристику, що розвивається з ходом дії [206, с. 281, 284]; окрім вокальних номерів присутні суто фортепіанні, в них «зміст ситуацій розкривається лише інструментальними засобами» [206, с. 277]. В інтонаційній сфері К. Стеценко використовує елементи фольклору, зокрема дитячого (Л. Пархоменко відзначає вплив дитячих ігрових пісень на мелодію хитруна Котика, а інтонацій «дитячих зазивних покликів» або плачів – на «благання Півника про допомогу» [206, с. 279–280]). Окрім цього, вводячи в дію опери фольклорні дитячі ігри «Залізний ключ» («У вовка») і «Савка», композитор поживляє сценічну ситуацію, досягає контрасту з оточуючими сценами та динамізму розвитку сюжету. Взаємодія між сольними та хоровими висловами в цих номерах будується за принципами, часто вживаними в народних піснях-іграх: «<...> протиставлення соло (запитання-прохання) і хору (відповіді-заперечення)» [206, с. 284]. Такі прийоми вже застосовувалися В. Орловим у його оперному циклі (див.: підрозділ 2.1), пряме цитування або певні фольклорні моделі композитори будуть залучати і в майбутньому. Це підтверджує висловлену в Розділі 1 думку про вплив фольклору на формування дитячої опери як

особливої царини музичного мистецтва. Опера «Лисичка, Котик та Півник» К. Стеценка з'явилася у той час, коли жанрові риси опер для дітей-виконавців знаходилися на стадії кристалізації, тому вона стала своєрідним зразком для композиторів майбутнього. Як відзначає Л. Пархоменко, композитор «досяг персоніфікації образів, динамічного розкриття характерів, стрімкого й чіткого розвитку сюжету» [206, с. 285]. Саме на це й були направлені творчі пошуки митців, яких цікавила опера для дітей-виконавців.

Цей жанр досить плідно розвивався в Росії. У 1900 році з'явилася «Ялинка» В. Ребікова за казкою Г. Х. Андерсена «Дівчинка з сірниками» і розповіддю Ф. Достоєвського «Хлопчик у Христа на ялинці». Твір відносили до опер для дітей-виконавців, проте партія Дівчинки, згідно з клавіром, призначена для драматичного сопрано. Крім того, «при гарному виконанні опера лишає надто важке враження, її не можна вважати оперою для дітей; хіба тільки для дітей найстаршого віку, притому з цілковито здоровими нервами», – писав М. Бахтін [29, с. 15]. На жаль, не всі професійні композитори прагнули публікації своїх опусів, деякі створювались виключно для домашнього використання, тому багато з них залишалися невідомими широкому загалу. До таких авторів належав молодий Б. Асаф'єв. Він почав зі створення редакції «Червоної шапочки» Ф. Абта для виконання дітьми на ялинці взимку 1905/06 років [19, с. 353], а вже у 1906 сам написав дитячу оперу «Попелюшка»¹ (лібрето Л. А. Левандовської за казкою Ш. Перро) на 2 дії і 4 картини зі сценічним планом В. В. Стасова². Виконання опери під час зимових свят стає традицією у будинку композитора, бо прем'єра цього твору, як і створеної роком пізніше «Снігової королеви» в 4 діях і 6 картинах (лібрето С. М. та В. М. Март'янова за казкою Г. Х. Андерсена) відбувається на ялинці або трохи пізніше. Для постановки танців у двох останніх спектаклях запросили професіонала – учня балетного училища В. Ніжинського [19, с. 353–354].

¹ Зараз ця опера входить до репертуару Михайлівського театру (Санкт-Петербург). Режисер постановки О. Мухортова заново написала лібрето на основі кіносценарія Є. Шварца й казки Ш. Перро. Прем'єра відбулася 30.12.1999 року, й спектакль залишається на афіші практично 2 десятиліття [96].

² Твір присвячено його пам'яті, оскільки критик помер восени 1906 року.

Цікавими є висловлювання М. Мясковського і С. Прокоф'єва в зв'язку з цими починаннями, особливо зважаючи на те, що останній лише кілька років тому сам пробував сили у створенні дитячої опери¹. «Одне лихо, як ці немовлята пишуть його контрапункти і такі інші штуки в опері, – пише Сергій Сергійович своєму другові М. Мясковському. – Горе! Я б нізащо не написав» [218, с. 314]. Навесні 1907 року він відвідав любительську постановку «Попелюшки» Б. Асаф'єва. Автор акомпанував на роялі, а діти «дуже мило, але і дуже приблизно співали й грали свої ролі» [там само]. Юнацький максималізм вплинув на сприйняття, тому що С. Прокоф'єв і його супутники «пішли, збентежені скромністю отриманого результату, бо рвалися до сонат, симфоній і справжніх опер» [там само]. М. Мясковський поділяв думку свого молодшого товариша щодо захоплення майбутнього академіка дитячими операми. У відповідному листі він називає Б. Асаф'єва «нещасною молодою людиною», уточнюючи: «звичайно, тільки з точки зору дитячої опери» [218, с. 316]. Його засмучувало, що стільки сил віддається роботі, яка «в кращому разі, не буде цінніша за якусь “Аскольдову могилу”», але не від того, що у автора мало здібностей, а «виключно внаслідок вузькості завдання» [там само]. Як видно, націлені на реалізацію серйозних проектів композитори не розгледіли потенціалу опер для дітей-виконавців і були надто суворі до артистів, які робили перші кроки на сцені. Однак, з плином часу уявлення С. Прокоф'єва про жанр дитячої опери кардинально змінилися. Коли у 1935 році він познайомився з Дитячим театром (Москва), то, за свідченням Н. Сац, відразу ж виявив велику зацікавленість його діяльністю, зокрема, зі створення опери, адресованої дітям. Композитор говорив: «<...> якщо ваш театр не буде робити зусиль зі створення дитячої опери, невідомо, хто цим займеться. У Большого театру завзяття до цієї *найважливішої* справи непомітно (курсив мій – О. К.)» (цит. за: [175, с. 205]).

¹ Цікаво, що сцена Михайлівського театру «примирила» двох друзів: одночасно з «Попелюшкою» Б. Асаф'єва в афіші значиться і «Велетень» С. Прокоф'єва. Вперше спектакль пройшов 23 травня 2010 (11) року, потім на якийсь час був знятий, а 10 грудня 2017 року був відновлений [51].

Водночас цей жанр на початку ХХ століття знаходить відклик в творчості Ц. Кюї. За словами А. Назарова, ідеєю написати оперу, яку могли б виконувати діти, зацікавила його Марина Станіславівна Поль, фахівець в області естетичного виховання дітей, керівниця ялтинських музичних курсів [183, с. 189]. Першою з'явилася опера-казка для дітей «Сніговий Багатир»¹ (1906), що отримала позитивні відгуки в пресі [29, с. 19]. За нею слідувала «Червона шапочка» (1911) з присвяченням цесаревичу Олексію. Композитор застосовує в ній прийом, відомий з часів античності, – зміст казки частково викладається «хором, який оповідає», частково представляється в особах. Третьою стала опера «Кіт у чоботях»² (1912), важка, за словами М. Бахтіна, для виконання дітьми [29, с. 20]. Остання в цьому ряду опера Ц. Кюї – «Іванко-дурник» (1913) – була написана за ініціативою Н. М. Долманової, яка багато зробила для розвитку дитячого і юнацького музично-естетичного виховання. У листуванні Ц. Кюї з М. С. Керзіною (див.: додаток А, с. 250) збереглися згадки про це: «Одна симпатично-фанатична вчителька дитячих хорів просила теж для неї написати дещо <...>» [144, с. 416]. На думку композитора, мета самовідданої своїй справі викладачки – «з ранніх років розвивати в дітях музикальність і замінити ті вульгарні, банальні пісеньки, якими їх навчали, піснями теж легкими, але музичними, витонченими. За її ініціативою я написав свої жіночі хоріки з акомпанементом і присвятив їй» [144, с. 432]. На етапі роботи над клавіром Ц. Кюї замислювався про можливість втілення своїх задумів в умовах аматорського театру. Про це свідчать деякі рядки з його листування з Н. Долмановою, які належать до часу створення «Іванка-дурника»³.

¹ У 1956 була створена редакція опери. Музика Ц. Кюї не зазнала змін, а новий текст за мотивами народних казок написав поет Д. Сєдих. Опера дістала назву «Іван-багатир» за ім'ям головного героя [271, с. 15].

² Опера була поставлена в Італії, в римському «Театрі для маленьких» (театр маріонеток). У травні 2013 р. відбулася прем'єра твору на сцені Женевської опери [400].

³ У Ц. Кюї виникли сумніви з приводу «велетенського коня»: чи не «<...> можна що-небудь придумати більш практичне для постанови» (цит за: [147, с. 102]). Враховував він і убожество механічних ресурсів любительської сцени, на якій навряд чи було можливе перенесення артистів у повітрі: «Птахи клюють зерна і знову відлітають. Нічого немає легше влаштувати це на справжній сцені, але як це влаштувати в інститутах, пансіонах, гімназіях, куди бажано, щоб наш Дурник проник?» (цит за: [147, с. 100]). Не міг не замислюватися композитор і про обмежений бюджет тих, кому адресував свій твір. Їм було під силу розмалювати мішковину під кору дерева і «одягнути» пні, але закупівля додаткового реквізиту або дорожчих матеріалів вже виходила за рамки можливого: «Але горщики? Справжні неможливі: важкі <...>. Значить треба їх замовити з паперу ... з картону їх зробити добре, – зайве витрачання для тих, хто ставить» (цит за: [там само]).

Серед відомих композиторів початку століття, які плідно працювали у царині дитячої музики, слід назвати О. Гречанінова. Спеціально для учасників створеного у 1903 році Є. Савіною-Гнесіною (див.: додаток А, с. 252) дитячого хору він написав оперу «Ялинчин сон» (1911), пізніше з'явилися «Мишкін теремок» (1921) і «Кіт, Півень та Лиса» (1924)¹ [271, с. 29]. Після від'їзду О. Гречанінова за кордон «Ялинчин сон», як пише він сам, неодноразово виконувався в Парижі і Нью-Йорку [71, с. 92]. Заслуговує на увагу і цикл опер-казок М. Попова-Платонова (див.: додаток А, с. 251) «Зима»(1910), «Весна», «Літо» та «Осінь». Для лібрето автор відібрав вірші російських поетів за тематичним принципом. Оскільки твори призначалися для аматорського виконання, зрозуміле зауваження М. Бахтіна про те, що головне ускладнення «Зими» і одночасно її цінність полягає у важкому фортепіанному супроводі, який несе головне драматургічне навантаження [29, с. 32]. «Зима», зокрема, названа у відгуку критика І. («Музика і Життя» за 1912 рік, № 1) «цікавим внеском в дитячу літературу», оскільки «написана, з одного боку, музикально, а з іншого, доступно» (цит. за: [29, с. 32–33]). На сьогодні вдалося знайти клавир тільки однієї з чотирьох опер – «Зими». Цей одноактний твір у трьох картинах з Прологом – повністю музичний, без розмовних діалогів. Текстову основу опери склали вірші «Осінь» О. Плещеєва, «Осіннє листя» А. Майкова, «Ліс» Ф. Берга, «Мороз-воєвода» М. Некрасова та «Мороз лютій, Чародій сивий» П. Мироносицького, доповнені змістовими переходами, які склав сам композитор. Тобто М. Попов-Платонов отримав своєрідне лібрето-пастичо, як і в оперній серії В. Орлова. Обраний спосіб організації текстів визначив композиційні особливості «Зими» та допоміг окреслити коло дійових осіб. В опері задіяні п'ять солістів та персоніфікований хор. Більшість цих образів – Мороз, Сосна, Зайчик, Лісові голоси, Ялинки, Берізки, Малиннички, походить з обраних віршів. Ще декілька – Зима, Струмочок та Сніжинки – введені автором і допомагають розвитку сюжетної лінії. Сюжет розповідає, як засинає ліс, приходить зима, мороз, а з ними і весела круговерть сніжинок. Історія дещо

¹ Видана була тільки опера «Ялинчин сон».

подібна до «Зими і Весни» М. Лисенка, але в опері М. Попова-Платонова відсутній конфлікт між порами року (найімовірніше, ця лінія отримувала розвиток у «сиквелі» «Зими» – «Весні»). Отже, немає і зіставлення двох контрастних сфер у музиці.

Композиція опери, як уже було зазначено, підпорядкована логіці викладення тексту. Пролог «Пізня осінь», що складається з двох хорових номерів, оснований на «тематичних» віршах О. Плещеева та А. Майкова. Це зумовило панування мінору – *d-moll* та *a-moll* – і значну кількість півтонових інтонацій, які наче імітують завивання вітру. Розмір при переході від першого хору до другого змінюється відповідно до віршового розміру: хорей плещеевського «*Хмари небо криють, / Сонце не блищить*» (4/4) переходить у амфібрахій майківського «*Осінь листя по вітру летить*» (3/4) [215, с. 3–5]. Перша картина вибудована як рондо. «Складаючи» його, композитор лише ретельно відображає чергування авторського слова та прямої мови в вірші «Ліс» Ф. Берга, вносячи, однак, деякі зміни. Зокрема, він не використовує перші два рядки, починаючи відразу з третього – «*По полю по чистому снігові горі*» [215, с. 10], і робить купюру в дванадцять рядків, не включаючи до опери сумний образ дуба, що бачить, як люди зрубають старі дуби та ялини та увозять із собою [30, с. 293]. Натомість М. Попов-Платонов додає слова Зайчика, відсутні в оригіналі; про цей образ читач дізнавався тільки зі звертання Ялинок «*Холодно, мабуть, зайчику*». Рефрен рондо утворюють репліки автора, доручені «Лісовим голосам», в яких або описується лісовий пейзаж («*Ось сосна космата вся в снігу, мов лісовик*») [215, с. 11], або обіцяється, що скоро прийде зима і ліс стане красивим і привітним («*І по ним заіскряться, затремтять, як зорі / Свиті завірюхою снігові гнізда*») [215, с. 1]. Радісне очікування часу, коли «*сніг під сонечком яскраво забіліє*» підкреслено співучою мелодією, у якій плавна хода чвертей на початку речення переривається секундовим «підскоком» і квартовим висхідним стрибком, поступовою зміною тональностей при проведенні рефрену: *D-dur–E-dur–Fis-dur*. З ним контрастно зіставляються епізоди – аріозо пісенного характеру або хори (в залежності від текстової

основи мають в собі одне або два музичних речення структури 4+4). Перші два епізоди поєднані тональністю *fis-moll*, інші написані у *h-moll*, *cis-moll* та *gis-moll*, відповідно. Друга та третя картини опери також засновані на чергуванні контрастних номерів, поєднаних за допомогою фортепіанних переходів. З цією метою композитор залучає жанрові засоби, як у «колисковому комплексі», що утворюється у третій картині. Експонується він у пісні Струмочка, заснованій на наспівній мелодії, подібній до народної ліричної пісні, з низхідним рухом та ходами на малу сексту. Згідно з сюжетною ситуацією, Струмочок готується до сну (тобто замерзання), і для нього «на зиму готова снігова постіль» [215, с. 33]. Заколисують його спочатку Сніжинки, їх хор «Засни, струмок, засни, клопотун» (*F-dur*) базується на хороводній пісні п'ятидольного розміру, в чому вбачається наслідування народної традиції. Цей хоровод нешвидкий (*Andante*), проте характерне кружіння закладено в саму мелодію. Невпинні восьмі кружляють коло звуків a^1 , b^1 , c^2 (див.: додаток Е, № 14, с. 268), змінюючись на короткий час погойдуванням «баю-бай» (розмір 4/4) та з'являючись знов. Контрастний епізод до цього номеру утворює сумовита «Коліскова пісня» Зими (*b-moll*) в більш рухливому темпі (*Moderato*), котра завершується поверненням хору. Окрім того, що спосіб організації лібрето вплинув на композицію опери, його монотематичність зумовила коло виразових засобів та трактування фортепіанної партії. Для втілення «зимових» образів автор обирає розмір, що «коливається» 3/4, тріолі, «віхолоподібні» пасажі шістнадцятими, загострені зменшені та збільшені гармонії, пов'язані з казковим світом. Відсутність в опері повторності ситуацій (окрім зазначених вище) та одноразова поява більшості героїв пояснюють відсутність утриманих мотивів-характеристик.

Мороз та Зима, центральні персонажі твору М. Попова-Платонова, відмінні від аналогічних героїв «Зими і Весни» М. Лисенка. Протягом опери між ними немає взаємодії, вони не перетинаються ні на музичній площині, ні в сценічному плані. Партія Мороза, на відміну від опери українського композитора, де однойменний герой – баритон, доручена дитячому голосу.

Діапазон сольної пісні – $dis^1 - e^2$, вказує на те, що співати може як сопрано, так і високий альт. Образ могутнього володаря лісового царства створюється за допомогою партії фортепіано, яка здебільшого звучить в першій, малій (рух за звуками тризвуків) та великій (витримані баси) октавах. Окрім цього, автор використовує два «хуртовинних» висхідних пасажі і величний акордово-октавний виклад фортепіанного завершення. Образ Зими наділений м'якими жіночними рисами. Свою «Колискову пісню» (*b-moll*) вона співає Струмочку з материнською ніжністю: «Спи, маленький, спи спокійно / Баюшки баю, баю» [215, с. 36]. Фортепіанна партія насичена зменшеними септакордами, викладеними акордовими фігураціями (перший та третій куплети), або *arpeggiato* (другий куплет). У поєднанні зі «скляним» звучанням високого регістру, в якому частіше за все написана партія правої руки, Зима з рисами фантастично-казкової героїні отримує частку людяності, що робить цей образ цікавим з точки зору сценічної драматургії. Щодо вокальної партії, то «Колискова» Зими – найскладніший та за теситурними вимогами найбільш розгорнений сольний номер в усій опері. Кожний раз кульмінація, як це прийнято в оперній традиції, припадає на найвищі звуки – as^2 , ges^2 , f^2 . Хоча вони й доступні для дитячого голосу, але виконавицю з таким діапазоном знайти нелегко. Проте дзвінкий сріблястий тембр додасть образу додаткові барви. Усі інші сольні та хорові партії також доручені сопрано або альтам (композитор не специфікує розподіл, але про це говорить середня теситура та викладення в скрипковому ключі), їх діапазон не перевищує fis^2 для сопрано та a для альтів (зустрічається тільки в 1 номері). Хор співає в унісон або на два голоси, що робить цю оперу придатною для виконання майже будь-яким колективом, необов'язково з серйозною музичною підготовкою.

Про популярність опери для дітей-виконавців кінця XIX – початку XX століття окрім спогадів сучасників і відомостей про перевидання нот, свідчать комерційні постанови із залученням юних артистів. Відомо про діяльність як мінімум двох таких труп, які впродовж певного часу працювали в Одесі – можна назвати її «столицею дитячої опери». Першим з'явився «дитячий

оперний театр» В. Г. Завадського (див.: додаток А, с. 250), заснований у 1890 році за участю М. Брянського [298, с. 481]. Вистави відбувалися у будівлі Одеського оперного театру, пізніше в Російському театрі. Основними виконавцями були діти, у тому числі і син В. Завадського Васютка [232, с. 218]. Репертуар включав опери «Снігуронька-Білосніжка», «Червона Шапочка» Ф. Абта, «Шахрайства kota Васьки» М. Брянського, а також твори, автори яких невідомі: «Зачарований лелека», «Плакса», «Вода життя», «Чарівний дивак» та інші. Аранжував усі опери сам диригент [109, с. 58]. Однією з особливостей цього театру було те, що трупа регулярно виїжджала на гастролі – у 1897 році спектаклі пройшли в Миколаєві і Херсоні [93], у 1899 і 1901 – в Кишиневі [65, с. 57], у 1901 році – в містах Причорномор'я та Приазов'я, зокрема, Таганрозі. Про останні гастролі збереглася замітка в «Московських відомостях», автор якої повідомляє, що Одеська дитяча оперна трупа М. Завадського¹ здійснює «турне по містах Причорномор'я із спектаклями “Сандрильона” і “Червона Шапочка”». Ритм життя юних співаків в учбовий час, судячи з цього повідомлення, не заважав їм відвідувати шкільні заняття: «Діти-артисти живуть у своїх батьків, грають в Одесі тільки раз на тиждень у свята, вдень, а в решту часу вчаться» (цит. за: [306, с. 9]). Другий оперний колектив, згідно зі спогадами актора І. Нежного, який у 1892 році народився в Одесі і провів там молоді роки, був організований М. Г. Штивельманом, власником і керівником театру «Водевіль» (вулиця Велика Арнаутська). Роки існування дитячої трупи не вказані в літературі, проте можна припустити, що це було в період Першої світової війни і Жовтневого перевороту. Як пише О. Розенбойм, «<...> в той час, коли вже руйнувалося в країні все і уся, залучали дітей до прекрасного мистецтва» [227]. В основному в трупу відбирали обдарованих дітей віком від 6 до 13 років з бідного району Молдаванка. Спектаклі, які призначалися для дитячої аудиторії, йшли в денний час двічі на тиждень – у суботу та неділю. За словами І. Нежного, робота театру відрізнялася справжнім професіоналізмом:

¹ Швидше за все, це друкарська помилка, і ім'я керівника – Василь. Було б неймовірним припустити, що в один і той же час в одному місті існує дві дитячі оперні трупи під керівництвом диригентів, які мають однакові прізвища і відрізняються лише іменами.

«У ньому були оркестр, хор, балет, солісти. <...> Музичне керівництво здійснював <...> диригент Бак, який і складав музику» [184, с. 81]. Останнє твердження викликає питання, оскільки спектаклі, які називає Ігор Володимирович, – «Червона Шапочка», «Семеро козенят», «Лисиця і виноград», – могли належати і іншим композиторам. Зокрема, дитяча опера «Червона Шапочка» є у Ф. Абта (1878) і Ц. Кюї (1911), «Семеро козенят» («*Die sieben Gänßlein*», 1895) написав Е. Хумпердінк, серед творів В. Орлова – опера під назвою «Лисиця і виноград» (1895). Судячи з дат, вони усі вже були написані до того часу, коли у «Водевіль» стала функціонувати дитяча опера. У той же час Бака могли зацікавити ті ж сюжети, що спричинило створення оригінальних творів, розрахованих під конкретний склад виконавців. Серед цікавих деталей театрального побуту І. Нежний згадує, що в «одеських театральних підприємств була загальна пристрасть – любов до гучних псевдонімів. <...> Особливо старався в цій справі М. Г. Штивельман» [184, с. 81]. Актори з Молдаванки в його трупі виступали під такими гучними іменами, як «Вербицький, Каренін, Давидов, Санін, Орлеанська, Чорноморова та інші» [184, с. 82]. Цей хід був чисто комерційним, спрямованим на залучення публіки і, як результат, збільшення доходу власника. Підігрівала інтерес і роздача на вулицях невеликих кольорових афіш з анонсом спектаклю, який йшов цього дня. Одесити одними з перших стали розглядати опери для дітей-виконавців як такі, що мають комерційний потенціал, а не тільки як засіб для розваги і організації дитячого дозвілля. Наразі сучасна музична індустрія продовжує цю лінію.

Ретроспективне вивчення шляхів розвитку опери для дітей-виконавців дозволяє зрозуміти, що вона нерідко була «експериментальним майданчиком» для розвитку творчих ініціатив вундеркіндів. Як свідчить історія, композитори-початківці нерідко зверталися до цього жанру в період свого становлення. В. А. Моцарт створив «Аполлона і Гіацинта» в 11-річному віці за замовленням Зальцбурзького університету в якості інтермедії для учбового спектаклю *Syntax* (учнів «другого, вищого класу гуманітарних наук») у кінці року [1, с. 141–142].

Уже згадувалися ранні опери Ф. Мендельсона і С. Прокоф'єва. Крім того, Б. Купер (*Barry Cooper*) повідомляє менш відомі факти про схожі опуси Г. Ф. Телемана, чия перша опера, на жаль, не збереглася [344, с. 23], Ф. Ліста, який у 13 років склав оперу «*Don Sanche, ou Le château d'amour*» («Дон Санчес, або Замок любові»), що «повністю відповідає стандартам, очікуваним від середніх (чи набагато вищих за середні) опер свого часу» [344, с. 32], К. М. Вебера, який у 1800–1802 роках створив три опери: загублену «*Der Macht der Liebe und des Weins*» («Сила любові і вина»), що здобула на багатьох сценах успіх, «*Das Waldmädchen*» («Лісова дівчина») і «по-справжньому вражаючу і солідну» «*Peter Schmoll und seine Nachbarn*» («Петер Шмоль і його сусіди») [344, с. 105–106]. Чи не наймолодшим з композиторів виявився англієць Ф. Оуслі (*Frederick Ouseley*): у 7 років (1832 рік) він написав «*Tom and His Mama*» («Том і його мама»), а в 8 – «*L'isola disabitata*» («Незаселений острів») на лібрето П. Метастазіо [344, с. 138]. Усі згадані опери дозволяють говорити про затвердження цього жанру в культурній свідомості, тим паче що їх автори згодом зайняли провідні позиції у процесі розвитку музичного мистецтва.

Попередньо узагальнюючи історичний екскурс, відмітимо домінування казкових сюжетів в операх для дітей-виконавців. Ця тенденція збереже свою актуальність в другій половині ХХ століття, нерідко вбираючи в себе риси музичної вистави¹. Одночасно твір з казковою тематикою, призначений для виконання дітьми шкільного віку, містить дидактичну складову, переплітаючись зі шкільною оперою. У казках завжди, явно чи приховано, є напучення: «У світі немає нічого, що не може бути повчальним, немає і казок, які не містили б у собі матеріал “дидактики”, повчання» [68, с. 86]. Таким постає «У Лукомор'я дуб зелений...» (1984) сучасного харківського композитора В. Птушкіна, жанр якого автор визначає як «музична вистава за

¹ Особливістю музичної вистави, за думкою Н. Михайлової, є «дотримання норм і закономірностей музичної драматургії» при режисерському і сценічному втіленні [174, с. 37]. Це відрізняє його від вистави з музикою, основою якого є драматична дія [174, с. 41].

мотивами казок О. Пушкіна» у супроводі фортепіано¹. Структура вистави проста: «Казка про рибалку та рибку» та «Казка про мертву царівну та сімох богатирів», які складаються із двох дій відповідно, розпочинаються Прологом. Визначаючи загальний настрій оповіді, він у скороченому варіанті замикає усю музичну виставу, створюючи виразне обрамлення на зразок лубочних розписів. Текст клавіру являє собою органічний сплав пушкінського оригіналу² й ремарок авторів музичної вистави. Останні слугують вказівкою для режисера і виконавців у побудові мізансцен і пантомімічної дії. Як і в оригіналі, текст виявляє свою поліфункціональність. Один з його планів має розповідний характер і вводить у дію, ілюструє ситуації, що виникають. Другий план, менш виразний – коментуючий; виконує своєрідну роль зв'язки між «мовою оповідача» і висловлюваннями дійових осіб. У відповідності до цього третій текстовий план містить пряму мову персонажів. Водночас будь-який музично-сценічний жанр диктує свої умови під час «перекладу» вербального ряду на музично-театральну мову. Композитор переосмислює функцію оповідача, оскільки статичність оповіді суперечить необхідності створення візуального ряду. Тому весь текст вкладено в уста збірних персонажів – «Парубків» і «Дівчат» (1 д.), до яких приєднуються «Почет» і «Служниці» (2 д.). Разом із Старою і Царицею-мачухою вони утворюють групу персонажів, у яких є як розмовні, так і вокальні висловлювання. Група «розмовляючих» персонажів більш численна. До неї входять Старий і Рибка (1 д.), Чернавка, Сонечко, Місяць, Вітер, Сім богатирів (другорядні персонажі) і Царівна з Королевичем

¹ В особистій бесіді Володимир Михайлович повідомив, що в 1977 році була написана музика до вистави за двома казками О. Пушкіна («Казка про рибалку і рибку» і «Казка про мертву царівну та сімох богатирів») для Харківського державного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна, у якому він тоді завідував музичною частиною. Постановка протрималась на сцені нетривалий час, бо в зв'язку із пожежею театр було тимчасово закрито. Через кілька років композитор використав цей музичний матеріал в якості основи до вистави «У Лукомор'я дуб зелений...», який вперше було виконано силами учнів ХССМШ. У 1987 році Міністерство культури УРСР замовило композитору оперу для дітей, і В. Птушкін разом із лібретистом М. Ентіним, з яким його поєднувала плідна співпраця, знов звернулись до цих же пушкінських казок, створивши оперу-діяство «Дива дивні» (детально цей твір розглянуто в підрозділі 3.2).

² Лібретист М. Ентін бережно ставиться до пушкінському першоджерела. Він дозволяє собі лише дві невеликі купюри, у словах яких містяться жорстокі дії Старої та її прислужників по відношенню до Старого. Позиція лібретиста зрозуміла, оскільки простежується прагнення уникнути у дитячій виставі негативних моментів: «Осердилася туди Старуха, / По щекі ударила мужа». <...> «Подбежали бояре и дворяне, / Старика взаишеи затолкали, / А в дверях-то стража подбежала, / Топорами чуть не изрубила» [224, с. 69].

Єлисеєм (2 д.). До третьої групи – «співаючі» герої – належать Цар, Цариця-мати, Парубок та Дзеркало. Однак усі вони, за винятком Дзеркала, є епізодичними, і питома вага їх вокальних партій у масштабі другої дії невелика. Така «розстановка сил» є виправданою. Для окреслення найбільш сильних та яскравих характерів – Старої й Цариці-мачухи – композитор використовує різні види висловлювань: вокаліз, речитатив, аріозо, віршований текст, мелодекламацію. У першому акті це підкреслює взаємини між персонажами: Старому дружині не дає і слова вставити. Через це автор позбавляє героя як вокальної партії, так і власної теми. Рибка, що належить до чарівного світу, також не має вокального виходу, але отримує побічну характеристику в інструментальних епізодах. Царівна з 2 дії небагатослівна, що пов'язано з купюрами у віршованому тексті для динамізації сюжетної лінії.

У «Казці про рибалку і рибку» (1 д.) умовно можна виокремити дві картини¹ і стислий епілог-репризу, виходячи із сюжетних перипетій і засобів виразності. Перша картина виконує функцію експозиції і вбирає в себе «зачин» і «зав'язку» відповідно до жанрів літературно-фольклорної казки. Нагадаємо, що такі зачини мають узагальнений характер, в свою чергу зав'язка експонує основний сюжетний мотив, навколо якого буде розгортатися дія. Враховуючи багатократну повторюваність ситуації та її опис в пушкінській казці, композитор висуває на перший план хор, який трактується у різних амплуа – коментатора, міманса, дійових осіб, і не рідко в дусі фольклорних пісенно-ігрових жанрів², часто діалогізованих, у яких «слово і дія знаходяться в органічному зв'язку, уособлюють собою єдине ціле» [134, с. 125]. Слід зазначити, що казкова оповідь викладається як живий діалог, побудований за принципом передачі слова від однієї групи до іншої: такий підхід заявлений

¹ Як пишуть дослідники, картина в опері – це «специфічний рід об'єднання зовнішньо розрізнених структурних одиниць. Картина робить наочною систему змістових зв'язків на основі винесення на перший план або сценічної ситуації, або персонажа, або емоційно образної сфери» [100, с. 7].

² На думку Н. Колпакової, наявність в пісні персонажів, ігрового сюжету, конкретних дій дає привід для розігрування її змісту за особами, і «виконавці за допомогою танцю, міміки, жестів створюють різноманітні образи і характери героїв» (цит. за: [134, с. 123]). З іншого боку, ігрові пісні розповідні, багатоєпізодні, що Ю. Круглов пояснює необхідністю «опису низки дій або подій, для закінчення яких необхідний час» [134, с. 130]. Деякі із зазначених рис притаманні хорам в музикальній виставі В. Птушкіна.

уже в першому хорі. Власне на цьому зачин закінчується, і з'являється інструментальна інтерлюдія, на тлі якої розігрується мімічна дія під коментарі хору: Парубки виступають з боку Старого, а Дівчата насміхаються над ним, у такий спосіб анонсуючи поведінку Старої. Ускладнення ситуації впливає на збагачення музикально-сценічних засобів: разом із співом, мімічною дією застосовується пряма мова й танцювально-ігрові засоби. Закінчується експозиційний фазис промовою Старого, яка адресована до Рибки, і заключним чоловічим танцем. Вставні танцювальні номери виконують важливу роль у втіленні ігрового начала в драматургії музикальної вистави. З іншого боку, вони вносять контраст, який просуває розвиток. Умовна друга картина першої дії містить «розвиток дії», «кульмінацію» і «розв'язку», а епілогу-репризи надається роль «кінцівки». Музичний матеріал тут має більш дієвий характер, і інструментальний супровід стає характеристичним, спрямованим на розкриття конфліктної ситуації. На відміну від цього, друга дія вистави будується за мозаїчним принципом: активна зміна сюжетної ситуації викликає часту зміну характеру музики, яка супроводжується чергуванням темпів і тональностей. Разом з цим композитор оперує цілком завершеними епізодами, що виявляє зв'язок з номерною структурою.

Вокальні партії вистави відповідають можливостям дитячого голосу. Їхній діапазон практично не виходить за межі першої октави, рідше захоплюючи перші два тони другої. На цьому фоні звуковий обсяг вокальної партії Старої достатньо широкий – $g - d^2$, що вказує на адресацію альту підліткового віку. Розробляючи образи головних героїв, В. Птушкін ураховує специфіку казкової оповіді. До персонажів казок не застосовується поняття еволюції образу, їх «характери» первинно закладені, поведінка вмотивована й реалізується в конкретній ситуації¹. Центральним в першій дії є образ Золотої Рибки. Згідно з класифікацією В. Проппа, Рибку можна віднести до казкових

¹ В. Анікін і Ю. Круглов пишуть: «Чарівні казки не знають характерів, що розвиваються. Казка виконує дії і тільки через них характери. Тому всю увагу приділено зміні, порядку, розвитку самої дії, а не розвитку характерів. Статичність зображуваних характерів у казці витримана до кінця». Дійові особи володіють вже певним набором чеснот або недоліків, а константність характерів підкреслює «гостроту і чітку визначеність у вирішенні життєвого конфлікту» [11, с. 188].

персонажів, що охоплюють декілька циклів дійства, а точніше до особливого їх підвиду – вдячним тваринам¹. Для характеристики Рибки, як й інших героїв вистави, В. Птушкін користується виразними можливостями лейтмотива. У першій дії використані тільки **характеристичні лейтмотиви**. Мотив Рибки багатоскладний і вбирає в себе стійку тональність *D-dur*, розгорнуту мелодійну лінію із засобами повторюваності, відповідні ритмічні одиниці і триярусну фактуру: бас, мелодія, фактурно-гармонійна підтримка. Завдяки такій багатокомпонентності лейтмотив оновлюється в кожному новому проведенні, не втрачаючи своєї індивідуальності. Оскільки Рибка позбавлена вокальних висловлювань, і музикальне рішення її образу простежується лише в партії фортепіано, розглянемо його найбільш детально. У музичному розвитку звукообразу можна умовно виділити п'ять фаз. *Перша* із них підготовлена восьмитактовим епізодом, що вбирає в себе модуляцію з *F-dur* в *A-dur* з наступним закріпленням *D-dur*. З появою самого персонажа звучить лейтмотив, в основу якого покладено мелодію народно-пісенного характеру (див.: додаток Е, № 15, с. 268): невеликий діапазон, варіантна повторність мелодичних зворотів, інтонації, що «похитуються». Друга половина теми розвиває раніше заявлені інтонаційні ідеї (див.: додаток Е, № 16, с. 268) і вносить звуконаслідувальні деталі, що змальовують погойдування Рибки на прозорих хвилях. Цьому сприяють арпеджіо в нижньому регістрі і ритмофактура «альбертієвих басів» у верхніх голосах. *Друга* фаза охоплює дві появи Рибки на поклик Старого з наступним виконанням побажань Старої. Обидва викладення лейтмотиву ідентичні й відтворюють другу пропозицію початкового періоду. «Дзюркотливі» фігури середніх голосів трансформуються в акордну вертикаль, що на слабких долях заповнює регістровий простір, підсилюючи при цьому контраст високої теситури мелодій і глибоких басів. Зорово-слуховий ефект, що виникає, доповнює образ моря, його бездонність і

¹ Науковець пояснює: «Вони починають як ті, що дарують (просять про допомогу або пощаду), потім вони пропонують себе в розпорядження героя і стають його помічниками. Іноді стає так, що тварина, звільнена героєм, просто зникає, не повідомивши навіть формули його виклику, але в критичний момент вона з'являється в постаті помічника» [219, с. 74].

насичену сонячним світлом водну поверхню. *Третя* фаза, обумовлена змінами соціального статусу Старої і будівництвом терема, виявляє перші ознаки гніву Рибки: її лейтмотив стискається до початкового двотактового звороту, які розміщено в нестійкому середовищі співставлення *fis-moll – d-moll* на фоні фатальних тремоло басів. *Четверта* фаза розвитку музичного образу Рибки пов'язана з епізодом виконання четвертого побажання (Стара перетворюється на царицю). Композитор зберігає акордову вертикаль фактури, однак використовує другу половину оркестрової картини першої появи Рибки. Завершується восьмитакт не тонічним співзвуччям, а «димчастою» імпресіоністичною гармонією, в основу якої лягло біфункціональне сполучення *DT*. Це сигналізує про незавершеність оповіді та її тривалий характер. *П'ята*, заключна, фаза, що супроводжує останню зустріч Рибки зі Старим, не містить лейтмотиву. Замість цього автор дає достатньо розгорнуту інструментальну картину морської бурі. Для створення рельєфного звукового колориту композитор використовує похмурий *f-moll*, мажорно-мінорні «перекати» в межах одного такту (*As-dur–B-dur–f-moll*), що відтворюють картину бурхливих морських валів, тривожні тремоло в середніх, а потім у верхніх голосах. «Виключення» лейттеми Рибки з музичного дійства сприймається особливим художнім засобом, що сприяє своєрідному «переходу» взаємодії персонажів у систему закономірностей театрального жанру. Інакше кажучи, поки Рибка виявляє прихильність до Старого, її супроводжує світла *D-dur*-на тема, але потім вона мовби стає закритою для контакту, хоча фізично персонаж присутній на сцені і навіть промовляє поетичний текст. Музичний образ Золотої Рибки будується за законами арочної архітекtonіки. Арку між «включенням» і «виключенням» Рибки з музичного процесу створюють інструментальні епізоди, що викликають в уяві дві іпостасі її стихії спокійного і розбурханого моря.

Активну роль у «Казці про рибалку і рибку» відіграє лейтмотив Старої, який вперше з'являється в ремарці «Стара сердиться». Точніше кажучи, цей персонаж першочергово вимальовується за допомогою одного з елементів

багатоскладового комплексу (див.: додаток Е, № 17, с. 269). Його вирізняє низький басовий регістр, ступінчаста низхідна мелодія в унісонному викладі, що закінчується тритоновим стрибком вниз. При другій появі заявлений лейтінтонаційний зворот розширюється, доповнюючись ритмо-остинатним секундовим співзвуччям, що в сукупності створює лейтмотив Старої. У подальшому, в контексті ситуації, що розігрується, лейтмотив видозмінюється, зберігаючи основні структурно-семантичні одиниці. Протягом розвитку казкового оповідання він проводиться вісім разів, відображаючи зміну сюжетних мотивів. Частота його появи сприяє утворенню нових елементів. Перетворення лейтмотиву відбувається за допомогою різноманітних засобів: 1) жанрово-інструментальних; 2) вокальних; 3) сюжетно-сценічних, пов'язаних з мотивом чарівних перетворень¹. Зокрема, два перетворення Старої – на дворянку, а потім на царицю, не супроводжуються безпосередньо лейтмотивом. Він з'являється потім як констатація її нового статусу. Закономірно, що композитор у таких випадках застосовує засіб узагальнення. Інше забарвлення лейтмотив отримує в ситуації виконання Рибкою бажання Старої. У найбільш чистому вигляді це представлено в моменті появи нової хати. У фактурному оформленні використано «мерехтливий» рух восьмих у верхньому голосі, у той час як у середньому і нижньому голосах викладено саму тему. Разом із тим Стара і Рибка ніколи не зустрічаються в сценічному просторі, вони взаємодіють завжди через посередника, хоча між ними відбувається незриме, але фізично відчутне музикальне протистояння, завдяки чому досягається динамізм музикально-драматичної дії у виставі.

У другій дії музичної вистави «У Лукомор'я...» найважливішим драматургічним засобом, як і раніше, залишаються лейтмотиви, однак не тільки

¹ Автор використовує ритмічне збільшення мелодії, що символізує інший соціальний статус Старої (див.: додаток Е, № 18, с. 269), танцювальну ритмоформулу, переносить мелодію до верхнього регістру задля створення набридливого рвучкого звучання. Коли Стара перетворюється на царицю, фактура стає більш важкою (чотирьох-, п'яти-, шестизвучні вертикалі, що викликають в уяві образи важких кам'яних стовпів-колон в архітектурі палацових будівель), з'являється синкопування, мелодія викладається в басовому ключі. Наступний танець на мелодії лейтмотиву забарвлений злою скерцоюзністю. Для досягнення такого ефекту композитор наполегливо обіграє низхідно-висхідний тритоновий хід *b – e*. Крім вищезазначеного танцю, *ostinato* втілює сферу негативного і підкреслює надмірність бажань героїні.

характеристичні, але й **ситуаційні**. До останніх відноситься мотив виключення з дії і тема оповідачів. Хоча перший з'являється лише два рази (смерть Цариці-матері та звістка про зникнення Царівни), його витoki містяться в музиці, що супроводжує дії Цариці-матері. Основна мелодія залишається незмінною і для ситуацій, пов'язаних як з «виключенням» із конкретного часо-простору казкового оповідання, так і прямо протилежної властивості – народження дочки (див.: додаток Е, № 19–20, с. 269), що підтверджується її використанням у колисковій для Царівни. Цей простий мотив пісенного складу дозволяє говорити про своєрідну триєдність об'єднаних у ньому образів: мати – сон – смерть. Із зміною сценічної ситуації В. Птушкін висвітлює образи за чергою за допомогою чергування тональностей. Спочатку, коли мова йде про Царицю-матір, основною є тональність *F-dur*, що об'єднує подружжя. Коли мелодія набуває рис колискової, відбувається модуляція в *As-dur*. Супровід підтримує м'яке хвилеподібне похитування мелодичної лінії від *as*¹ вверх до *des*² через *c*² і вниз до *es*¹. Інший настрій вона отримує як уособлення вічної розлуки, офарблюючись сумним *g-moll*, який у барочній теорії афектів вважався тональністю *lamento*¹. Індивідуалізуються фактурні голоси: розмірена хода басу пов'язується з поховальною процесією, мелодія, що самотньо лунає у верхньому голосі сприймається як сумна пісня. Лейтмотив оповідачів з'являється лише в моменти, що потребують пояснень того, що відбувається або вже відбулось². Ця інформація в усіх випадках (крім першого, де спочатку співає лише Цар, а потім з ним співають усі учасники дійства) доручена персоналізованому хору – Служницям, Дівчатам і Парубкам.


¹ Зокрема, плач Дідони у фіналі опери Г. Пьорселла «Дідона та Еней» написаний саме в тій тональності, як і «Плач Іеремії» Ф. Дуранте й арія Паміни з «Чарівної флейти» В.-А. Моцарта. Наділення кожної тональності певним емоційним забарвленням пов'язано з символікою звуковисотних співвідношень в добу бароко, коли тональності в залежності від послідовного в них розташування чистих і нечистих гармонік і легкості їх відтворення на тому чи іншому інструменті ділились на легкі й важкі: <...> у часи бароко велику роль в розумінні музичної мови відіграла музикальна символіка, а також символіка звучання <...>, – пише Н. Арнонкур. – Наприклад, труби уособлювали божественну або світську владу. Бах їх часто застосовував у цій ролі, причому нечисті гармоніки (сьомий, одинадцятий і тринадцятий обертони, або *b*¹, *f*², *a*²) вживались для характеристики страхів, жахів і диявольщини. Вони лунали хрипко і нечисто, хоча для слухачів були звичним <...> *h-moll* на барочній поперечній флейті – напрочуд легка і яскрава тональність; *c-moll* лунає глухо і важка у виконанні» [16, с. 45].

² Який посаг у нареченої, як Царівна знаходить терем богатирів, повідомлення про вінчання молодих.

Лейтмотиви-характеристики можна згрупувати за трьома принципами: змістового наповнення, усталеності обраних засобів, персональності. Перший із них – **змістовий**, дозволяє виявити протилежність або схожість героїв. Наприклад, мотив, що лунає під час нетривалого перебування Цариці-матері на сцені, м'яко і по-жіночому, різко контрастує з музикою, що супроводжує Царицю-мачуху. Друга яскрава пара «опонентів» – Царівна і Цариця-мачуха. Лейтмотиви, що окреслюють їх характери, написані в однойменних тональностях – *C-dur* та *c-moll*, відповідно. Для лейтмотиву Царівни характерні цілеспрямованість мелодичної лінії, ясність гармонії, лейтмотив Цариці-мачухи відрізняється низхідним рухом мелодії, великою кількістю хроматизмів, тритоновими стрибками і загальним колоритом загрози. Лейтмотив Царівни під час заручин з Єлисеєм поєднує героїв. Другий принцип відображає **незмінність** або **варіантність** музичних засобів. Лише мотив виключення стабільний при двох проведеннях, інші лейттеми варіюються в процесі розвитку дії. Третій принцип сприяє розділенню дійових осіб на героїв та колективних персонажів.

Отже, лейтмотив Цариці-мачухи з'являється після слів Почту «*Царь женился на другой*» (див.: додаток Е, № 21, с. 269). Кожний зворот теми починається фігурою шістнадцятьох. Нерівний ритм та рвучкі зміни динаміки (*p* и *sf* в межах одного такту, потім стрімкий перехід на *pp*) сприяє створенню прихованої ворожості. Лейтмотив закріплюється й у вокальній партії Цариці-мачухи, піддаючись ритмічним змінам. Композитор доручає героїні чотири «ліричних виходи», що базуються на матеріалі її теми, але вирізняються деякими деталями. Це восьмитактове аріозо «Не поспішаючи» [223, с. 53], яке йде за віршованою характеристикою-описом новоствореної цариці, яке лунає з вуст Почту і Служниць. Перші чотири такти являють собою варійовану версію лейтмотиву, акомпанемент повністю дублює вокальну партію. У наступних чотирьох тактах відбувається інтонаційний і тональний розвиток другої половини лейттеми. Другий сольний вихід («Повільно, лиховісно», [223, с. 59]) позначений зміною акомпанементу на гомофонного-гармонічний. Верхній

голос партії фортепіано частково дублює вокальну мелодію, частково містить два основні елементи лейтмотиву – висхідний хроматичний хід $e^1 - g^1$ и

тритоновий «кидок», що упереджує *quasi*-групетто: . Третє висловлювання героїні («Повільно», [223, с. 62]) виглядає як повноцінне аріозо (14 тактів) крещендууючого типу. На тлі безперервного тремоло в басі нав'язливо і безапеляційно лунають фрази: «*признавайся, всех я краше*», «*хоть весь мир, мне равной нет*», підсилені «гіпертрофованою мовною інтонацією (О. Степанов) (стрибки на октаву, септиму в кінці фраз). Ефект високого емоційного напруження досягається достатньо великими цезурами між ними. Останнє її соло закріплює заявлену характеристику. Лейтмотив Цариці-мачухи з'являється і в моменти відсутності героїні, в ситуації, яка надихається її злим генієм. У музиці сцени, де Чернавка уводить Царівну в ліс («Доволі швидко», [223, с. 65–66]) з'являються рух шістнадцятими у нижньому і секундові інтонації у верхньому голосі, характерна ритмоформула. Відповідь Дзеркала після смерті Царівни також побудований на елементах лейтмотиву (висхідна секунда $fis^1 - g^1$), немов зриваючи з Цариці-мачухи личину старої. Останній раз лейтмотив нагадує про себе перед вінчанням Царівни та Єлисея, коли підступна героїня востаннє випитує у Дзеркала відповідь про власну чарівність (її питання вміщується у три такти). Потім, згідно з авторською ремаркою, «Цариця відступає та зникає».

Антиподом Цариці-мачухи виступає Царівна. Вона є пасивною героїнею, яка мимоволі ініціює події навколо себе. Відсутність вокальної партії компенсується повноцінним лейтмотивом. Вперше він супроводжує появу дорослої Царівни, лунає напрочуд лагідна, забарвлений частою зміною гармонії (*C-dur-e-moll-a-moll-C-dur-d-moll-F-dur-VII γ -E-dur*) (див.: додаток Е, № 22, с. 270). У подальшому він чотири рази звучить у різних ситуаційних моментах: 1) безпосередньо вказує на присутність Царівни; 2) стає символом союзу

Царівни та Королевича Єлисея, характеризує його образ і думки про Царівну¹; 3) лейтмотив проводиться в акомпанементі до відповідей Дзеркала, стаючи другим голосом, який «пробивається» крізь гамоподібні (*c-moll* і *B-dur*) ходи вокальної партії; 4) нарешті звучить в момент смерті Царівни в *c-moll*, вказуючи у такий спосіб на винуватицю її погибелі. Цей мінорний варіант лягає в основу музики, що супроводжує пошуки Єлисея. Коли ж Королевич оголошує про те, що він наречений Царівни, проривається мажор. Отже, лейтмотив Царівни набуває смислової поліфункціональності та багатогранності в драматургії другої дії вистави. Важливе й те, що реалізація його змістового потенціалу збагачує сценічно скромний образ героїні.

Те, що твір призначено для виконавців і слухачів певної вікової категорії, зумовило масштаби і вибір оперних форм. Детальний розгляд музичного спектаклю аргументований переробкою композитором початкового матеріалу на оперу для дітей-слухачів (див.: підрозділ 3.2), що дозволяє конкретизувати специфічні особливості двох жанрових різновидів дитячої опери.

Висновки до Розділу 2

1. Опера для дітей-виконавців вперше заявила про своє існування у 1820-ті роки. Вона зародилася в межах родини і тісно пов'язана з дидактичною складовою, про що говорять сюжети зразків, які збереглися до сьогодні. Ці твори мали підзаголовок «опера для дітей», але в них композиційно-драматургічні можливості оперного жанру використовувалися лише частково. Появу перших таких зразків ініціювали талановиті аматори (часто ці опери склалися для власних дітей). Наприкінці 1870-х років з'являється опера для дітей-виконавців, написана із залученням специфічних оперних форм (арія, аріозо, речитатив, ансамблі) та з музичним супроводом, який був не тільки акомпанементом, а й виконував композиційну функцію (лейттеми скріплювали окремі номери на всіх рівнях). У такому вигляді жанр розвивається і привертає

¹ У цій функції він асоціюється з мальовничим триптихом, крайні стулки якого утворюють музичні картини заручення персонажів і спогади Царівни про коханого, відповідно, серцевину – образ самої Царівни.

все більшу увагу. На початку 1930-х років професійні композитори (К. Вайль, А. Копленд, Ц. Брезген та інші) використали його можливості для створення нового різновиду – шкільної опери («*Schuloper*»), у якій акцент робився перш за все не на розважальному змісті, а на такому, де на перший план виходили морально-етичні питання. Призначалися ці твори насамперед школярам без спеціальної підготовки. Лінія педагогічно-аматорської опери для дітей-виконавців продовжує існування й в наш час та позначена композиторською активністю в цій жанровій царині.

2. Опера для дітей-виконавців у творчості професійних композиторів з'являється наприкінці 1870-х. Спонукали їх до цього два мотиви: по-перше, бажання залучити до творчості власних дітей; по-друге – ініціативі активістів дитячого виховання. Залежно від віку та виконавських можливостей твори цього часу поділяються на повністю музикальні та такі, що містять розмовні діалоги або текст від Оповідача. Найбільш розповсюдженими сюжетами є казкові, серед форм висловлювання – як пісенні, так і суто оперні. Супроводжує виставу зазвичай фортепіано, створюючи потрібну музичну атмосферу та підтримуючи вокальні партії. ХХ століття підхопило ці ідеї і надало їм подальшого розвитку, збагативши сюжети елементами оточуючого світу, а стилістику композиторського письма – надбаннями сучасного звукового простору.

РОЗДІЛ 3

ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ-СЛУХАЧІВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1 Соціокультурне середовище наприкінці ХІХ – першої половині ХХ століття та його вплив на виникнення опери для дітей-слухачів

На сьогодні немає можливості встановити дату появи першої опери для дітей-слухачів. Однак у другій половині ХІХ століття такі твори вже існували. Зокрема, М. Ф. МакВікер (*Mary F. McVicker*), розглядаючи творчість жіноч-композиторів, присвячує один із підрозділів своєї книги цьому різновиду жанру, хоча називає його традиційною «дитячою оперою» («*children's opera*»). При цьому автор уточнює, що це визначення відповідає творам, що написані для дітей, а не для дитячих голосів [405, с. 213]. На жаль, не називаючи часу створення конкретних творів, дослідниця ділить історію розвитку цього жанру на декілька періодів, перший із яких належить до 1850–1899 років [405, с. 214]. М. МакВікер обмежується загальними відомостями і приводить назви тільки двох зразків – «Маленька Бо Піп» («*Little Bo Peep*») та «Діти води» («*The Water Babies*») – без авторської приналежності, надалі ж перелічує ряд імен композиторок, таких як М. Окрайт (*Marian Arkwright*), Л. К. Ансельмі (*Lucia Kontini Anselmi*), Дж. Л. Гейнор (*Jessie Love Gaynor*), Л. Ле Бо (*Luise Le Beau*), Ф. Маршал (*Florence Marshall*), Х. ван Туссенбрек (*Hendrika van Tussenbroek*), К. Уорд (*Clementine Ward*) та М. Вьорм (*Marie Wurm*) [там само]. Хоча цінність цієї інформації не визиває сумнівів, вона не дозволяє реконструювати реальний хід подій, однак може дати імпульс для спеціального дослідження.

Одним з перших серед відомих нам сьогодні європейських творів стала опера Е. Хумпердінка (*Engelbert Humperdinck*) «Гензель та Гретель» («*Hänsel und Gretel*») (1891–1892; друга ред. – 1893). Після неї почали з'являтися інші

подібні зразки, однак вони були одиничними, оскільки на той час ще не сформувався попит на систематичне оновлення репертуару. Інакше кажучи, практика домашніх концертів і вистав вже завершувалась, проте альтернативної системи організації дитячого дозвілля у театрах ще не було налагоджено. Водночас перші десятиліття ХХ століття свідчать про появу опер для дітей-слухачів на різних географічних широтах. Наведемо декілька фактів: наприклад, у 1907 році український композитор К. Стеценко звернувся до лібрето М. Кропивницького за мотивами казки «Івасик-Телесик». Тут ми стикаємось із рідким випадком, коли готове лібрето ініціювало написання опери, а не навпаки. Відомо, що знаний драматург був занепокоєний обмеженістю репертуару дитячих опер, постановка яких могла б прикрасити дозвілля селянських дітей: «Цими днями я закінчив лібрето “Івасика-Телесика”, та хто ж візьметься скомпонувати до нього музику?» (цит. за: [206, с. 266]). Тому спочатку композитор планував написати оперу для виконання силами дітей. Між тим, у процесі роботи стало зрозуміло, що лише дорослі артисти зможуть повністю втілити всі перипетії цієї казки. Л. Пархоменко зазначає, що М. Кропивницький «не врахував виконавських можливостей дітей та особливостей сприйняття дитячої аудиторії» [206, с. 268], зокрема, куплет, що в жартівливій формі оспівує горілку, був вкрай небажаний для юних виконавців (К. Стеценко виключив його з остаточної версії лібрето), містив надмірну кількість побутових деталей, багатослівне з'ясування стосунків між героями [206, с. 268]. Внаслідок переробки лібрето та переадресації виконавського складу професійним співакам К. Стеценко написав триактну оперу¹, музикальна драматургія якої побудована на співставленні «урівноважених, діатонічних пісенно-танцювальних» мотивів, які характеризують групу позитивних героїв – Івася, Ганну, Охріма, і «загострених, дисонансових звучань, нервових ритмів», що належать Відьмі, відьмакам та упирям [206, с. 269].

¹ Первинно композитор мав намір написати чотириактний твір, але не встиг завершити роботу над ним. А. Коломієць доопрацював оперу, але стиснув її до III дій [206, с. 269].

У 20-х роках ХХ століття з'явився перший зразок опер для дітей-слухачів у Китаї. Першим їхнім творцем та розповсюджувачем є композитор Лі Цзиньхуей (1891–1967), організатор театральної трупи «Мін юе інь юе хуэй» («Оркестр “Місяць”») [158, с. 278]. Серед основних форм його творчості – «пісенно-танцювальні вистави та дитячі спектаклі». Якщо перші були невеликими за масштабами, мали просту сюжетну лінію та окремі музичні номери, але кількість розмовного тексту переважала над музикою, інші, за словами Лю Цзинь, наближались до європейської оперної моделі. Їх відзначала «більша тривалість, наявність сюжету, персонажів, сполучень музикальних номерів (пісенних і танцювальних) з речитативами» [там само]. Під «пісенними» автор має на увазі форми, характерні для оперного жанру, – арію, дует, ансамбль, сцену зі співом і танцями. Лібрето подібних творів засновувалося на легендах, міфах або казках. Часто серед дійових осіб зустрічалися традиційні антропоморфні тварини. Дослідник наводить низку найвідоміших творів Лі Цзиньхуей¹ – «Горобець і діти», «Виноградний святий», «Три метелики», «Весняна радість», «Маленький художник» [158, с. 279]. У Китаї, як свідчить Лю Цзинь, опера для дітей-слухачів стала своєрідною творчою лабораторією, де «пройшла апробація і адаптація характерних рис європейського музично-сценічного мистецтва» [158, с. 284] та зародилася китайська модель оперного жанру.

У 1921 році написав першу редакцію (друга – 1933) своєї «Сплячої красуні» (лібрето Ж. Бістольфі за казкою Ш. Перро) італійський композитор О. Респігі (*Ottorino Respighi*). Ця опера для театру маріонеток, де і відбулась прем'єра (1922), була створена під впливом «Кота у чоботях» Ц. Кюї, що також йшла на цих же підмостках. У другій редакції діти виконували на сцені мімічні ролі, у той час як вокальні й розмовні партії подавались із оркестрової ями [410]. У 1923 році з'явилася опера чеського композитора Л. Яначека (*Leoš Janáček*) «Пригоди лисички-пройдисвітки», лібрето якої композитор написав сам на підставі коміксу Р. Тесноглідека (*Rudolf Těsnohlídek*) та С. Лолека

¹ На жаль, дати створення не вказані.

(*Stanislav Lolek*) [212, с. 195]. Хоча жанр твору ніяк не позначений на титулі, за традицією її іменують дитячою оперою через казково-фантастичну тематику. Цей факт підтверджується постановкою під назвою «Лисичка. Кохання» у Дитячому музичному театрі імені Н. Сац (Москва) в сезоні 2015/16 рр. [131], а також існуванням адаптованої версії опери – британського анімаційного фільму «*The Cunning Little Vixen*» (2003), створеного телеканалом *BBC* [431]. У 1925 році латиський композитор Яніс Мединьш (*Jānis Mediņš*) пише «Спрідітіса» («*Sprīdītis*», «Хлопчик-мізинчик»)¹ за однойменною п'єсою А. Бригадер. Клавір в чотирьох діях з'явився за 34 дні під час літньої відпустки. Незважаючи на те, що опера призначена для дітей, В. Брієде-Булавінова зазначає, що композитор не цурався елементів гротеску, характерних «для оперного мистецтва ХХ століття, де крізь призму сарказму переломлюються негативні риси характерів і явищ» [40, с. 44]. Серед цікавих особливостей твору дослідниця зазначає мовну достовірність речитативів (лібрето написано прозою), а також використання фольклору – як цитат (у першій дії – хороводи дітей, у останній – хор), так і стилізацій [40, с. 44]. У 1939 році Я. Мединьш вдруге звернувся до жанру опери для дітей-слухачів, створивши «Пустунку» на лібрето А. Озоли, учительки з Єлгави [40, с. 48]. Цей твір містить виховний мотив, що стверджує думку про необхідність працювати кожній людині, незалежно від її соціального статусу (головна героїня опери – Принцеса). У 1935 оперна палітра збагатилася «Казкою про рибалку і рибку» радянського композитора Л. Половінкіна². Це повномасштабний оперний твір, розрахований «на цілий вечір», з повноцінними сольними і хоровими епізодами. Імовірно, він протримався в репертуарі порівняно недовго, тому що був оцінений критиками того часу радше «формалістичним» і «натуралістичним», ніж «реалістичним» [110, с. 295–296]. Відомо, що в рік своєї появи «Казка про рибалку і рибку» пройшла

¹ До роботи над власним твором композитор двічі диригував «Гензель та Гретель» Е. Хумпердінка – у «Латиській опері» П. Юр'яна, де він диригував виставою, і в Національній опері (1923), на цей раз як постановник. Остаточні ж наміри композитора сформувались після того, як у нього народився син Гунар, якому присвячено «Спрідітіс» [40, с. 42].

² Прем'єра відбулася в Московському дитячому театрі.

в Київському оперному театрі, причому головні партії співали такі видатні співаки, як М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинський [175, с. 204].


Калейдоскоп наведених фактів актуалізує необхідність виявлення константних одиниць в опері на казково-фантастичні сюжети для певної вікової категорії. Тому в полі зору знаходяться твори, що належать різним композиторам і відображають еволюційні зміни в цій жанровій сфері. Перш за все, охарактеризуємо «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка, що увійшла до класичної спадщини ХХ століття. Опера призначалася для домашньої вистави до Різдва. Сестра композитора Адельгейда (в заміжжі Ветте) звернулася до нього з проханням написати музику до кількох пісень, які вона склала за мотивами казки братів Грімм для своїх дочок Ізольди і Гудрун. Так з'явилася перша версія цього твору, показана в колі сім'ї та друзів. Серед них був Г. Вольф, який підказав композитору ідею розширити дитячий зингшпіль до масштабів повноцінної опери без розмовних діалогів. Лібрето для нового варіанта також написала А. Ветте [432, с. 58]. Прем'єрний показ пройшов 23 грудня 1893 року в Веймарі під керівництвом Р. Штрауса [378], і з цього часу в країнах Західної Європи і в США ця опера міцно асоціюється з Різдрвом, незважаючи на відсутність «зимової» тематики. Не останню роль відіграли зміни, які сестра композитора зробила в сюжетній лінії. За словами Г. Райса (*Gunter Reiß*), тут введено традиційні для свого часу і соціального середовища мотиви – благочестя, слухняності, залежності від божественної допомоги; дослідник називає цей процес «забуржуазуванням» (*Verbürgerlichung*) казок [415]. Наприклад, замість мачухи, яка хоче позбутися дітей через голод, А. Ветте вводить в дію рідну матір. Вона відправляє їх до лісу за ягодами для вечері, тому що в будинку не залишилося їжі: лаючи дітей, які занадто розігралися, мати розлила останнє молоко. Отже, транслюється думка про те, що неслухняність призводить до біди. У лісі сон дітей охороняють 14 ангелів [388, с. 78], які сходять до них після вечірньої молитви. Зміни в сюжеті нагадують про цінності домашнього вогнища, традиційного для культури *Hausmusik* інтимного домашнього простору, в якому велика роль релігії і

слухняності, а поведінка регламентується зведенням певних моральних норм. У свою чергу введення релігійного мотиву зблизило казку з різдвяною темою, що пояснює популярність опери Е. Хумпердінка як передріздвяної вистави¹.

Окрім цікавого казкового сюжету, непорушних істин, «Гензель і Гретель» написана виразною музичною мовою, яка будить уяву та захоплює світом фантастики. В опері діють метільник Петер (баритон), його жінка Гертруда (мецо-сопрано), їхні діти Гензель (мецо-сопрано) та Гретель (сопрано), Відьма (мецо-сопрано), Піщаний та Росяний чоловічки (сопрано) та дитячий хор. Також в опері є 14 мімічних ролей – це Ангели. Названих героїв можна розподілити на дві групи, одна з яких репрезентує реальний світ – до неї належать Гензель і Гретель з батьками, інша – до казкового. Дитячий хор (він співає тільки в 4-й сцені 3-ї дії) потрапляє в площину перетину обох сфер, оскільки його персонажі – звичайні людські діти, спочатку перебувають у полоні чар і тільки за допомогою головних героїв повертаються до свого «природнього» стану.

Композитор розподіляє сюжет казки на три дії, яким передує увертюра. Опера починається в родинній хатці Гензеля і Гретель (1 дія), потім, згідно з сюжетом, діти йдуть до лісу по суніці (цей епізод утворює 2 дію) і зустрічають там Відьму. В останню дію входять сцени чаклунства, звільнення від злих чарів і воз'єднання з родиною. Відомо, що Е. Хумпердінк був відданим послідовником вагнерівських ідей в музиці. Цей вплив простежується навіть в казковій опері для дітей, але автор не сліпо наслідує ідеї безперервного музичного розвитку. Дійсно, кожен акт сприймається як єдине ціле, проте в його межах виокремлюються як цілком замкнені пісенні номери, так і більш вільні висловлювання монологічного плану. Яскравий приклад останнього – монолог матері «Тепер лежать там уламки доброго горщика» (2 сц., 1 д.). Він народжується як стогін вкрай втомленої душі, коли Гертруда посилає дітей до лісу і залишається наодинці із собою. Чергування довгих та коротших фраз,

¹ Саме опера Е. Хумпердінка стала першою постановкою Метрополітен Опера (Нью-Йорк), яку транслювали в прямому радіофірі. Це сталося у святвечір Різдва 1931 року [427].

численність пауз-зітхань, остинатна ритмоформула  в партії альтів та віолончелей створюють характер мовлення людини у відчаї. Закінчується монолог розпачливою фразою «*Я втомилася, втомилася до смерті*», в якій рух двох низхідних квінт ($d^2 - g^1$ та $gis^1 - cis^1$) переривається жалібним висхідним півтоном ($g^1 - gis^1$), та відчайдушною вимогою-молитвою: «*Господи, кинь грошей сюди*» [389, с. 31]. Це не прохання, а вимога, що підкреслює рішучий октавний стрибок $e^2 - e^1$ на слові «*Господи*», але більше сил у Гертруди вже не лишилось – кожне з наступних трьох слів звучить все нижче ($h^1 - e^1 - h$) та їх розділяють паузи.

Натомість партії Гензеля, Гретель та персонажів-мешканців казкового лісу (Відьма, Піщаний та Росяний чоловічки) будуються переважно на пісенно-танцювальних інтонаціях і мотивах. Перша дія відкривається пісенькою Гретель «*Зузе, мила Зузе*» [388, с. 9], її другий куплет співає Гензель. Композитор використав справжню дитячу народну пісню для створення достовірної атмосфери дитячих забав. Як часто роблять діти, брат і сестра не дають один одному доспівати свої куплети, і перш ніж відзвучать останні слова, втручаються з власною реплікою. Друга дія також розпочинається з цитованої пісні, в цьому разі авторської. Гретель співає «*Чоловічок стоїть у лісі*» («*Ein Männlein steht im Walde*») – популярну дитячу пісню-загадку А. фон Фаллерслебена (*August Heinrich Hoffmann von Fallersleben*) у фольклорному дусі [355]. Обидва номери об'єднує світла тональність *F-dur*, прозорий акомпанемент, прості ритми, плавний плин вокальної партії. Проте у фольклорному першоджерелі діапазон більш вузький – $f^1 - d^2$, порівняно з $c^1 - f^2$ в авторській пісні. Як пісня-танець будується й дует брата та сестри «*Братику, йди, потанцюй зі мною*» (1 сц., 1 д.), причому музика цього запрошення спирається на початкові інтонації першого соло, тільки тридольний метр міняється на дводольний. Гретель під свій спів демонструє Гензелю прості рухи танцю – сплески долонями, тупотіння ногами та кружіння на місці, і діти розважаються разом. Підскоки переходять і в спів – мелодія то кружляє в

межах квінти, то починає підійматися секстами, щоб потім від верхнього f^2 весело «скотитися» на октаву вниз.

У партії Відьми теж присутні стрибки, але їм не властиве юнацьке завзяття дитячих інтонацій. Наприклад, її монолог-закляття «Хокус покус» (3 сц., 3 д.) майже повністю (окрім останніх тактів, де панує гіпнотизуюча речитація на d^1) побудовано на комбінаціях кварт, квінт, октав як у висхідному, так і низхідному русі. У супроводі тремоло струнних та окремі звуки бас-кларнету створюють химерну картинку злого чаклування: Відьма підкорює дитячу волю та заводить своїх жертв до пряничного будиночку¹. Іншого ефекту досягає композитор, коли використовує подібні інтонації в соло «Хурр хоп хоп»: Відьма потішається наперед, уявляючи смак нових пряників з Гензеля і Гретель, і від радощів сідає на помело, співає і вистрибує. Тут стрибки в вокальній партії ілюструють її їзду «верхи». Деякі риси потойбічності вносить сухе звучання ксилофону, що як партнер супроводжує голос Відьми. Композитор навіть виписав у партитурі «партію ніг» – ритм, у якому треба тупотіти у програшах (див.: додаток Е, № 23, с. 270). У наступному епізоді «Проснися! Проснися, мій хлопчиночка» у вокальну партію додана така деталь, як цокання язиком зголоднілої чаклунки перед словами «Смачно, смачно» [388, с. 126]. Тобто для створення рельєфного, яскравого образу Е. Хумпердінк задіяв цілу низку засобів виразності. Партитура «Гензеля і Гретель» взагалі багата на гру звуків. Наприклад, у другій дії, де події відбуваються в лісі, можна почути зозулю (спеціальний звуконаслідувальний інструмент під назвою *Kuckuck-Instrument*) [388, с. 63–65] і те, як її імітують діти. На початку третьої дії, вранці, Гретель «підспівує» жайворонку – «*Tirelireli*» (вокалізовано між d^2 та e^2) [388, с. 88–89]. У відповідь їй брат підхоплює спів півня «*Kikeriki*» з характерним квартовим зворотом [388, с. 89–91], і деякий час діти бавляться у «пташиному дуєті». Звичайно, звертається композитор і до барв оркестру. Вище вже відмічена роль ксилофона і бас-кларнета у створенні відьомського

¹ У Німеччині й сьогодні у передріздвяні тижні можна серед традиційних солодощів знайти таку пряничну композицію з ляльковими фігурками.

образу; для добрих магічних істот – Піщаного чоловічка, який присипляє дітей вночі, та Росяного чоловічка, який підіймає їх вранці, задіяні прозоре звучання скрипкових флажолетів і тремоло у високому регістрі для першого та арфові арпеджіо у поєднанні із дзвоником – для другого образу.

«Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка – справжній оперний твір, один із зразків того, як, зберігаючи всі характерні оперні риси, можна зробити його захоплюючою казкою для дітей. На жаль, головна мета даного дослідження не дає можливості зануритися в особливості формоутворення, симфонічного розвитку та інші вкрай цікаві подробиці. Важливішими вбачаються ті риси які в майбутньому визначили характерні ознаки опери для дітей-слухачів.

Тематичний ряд опер для дітей-глядачів на різдвяну тематику продовжує «Амал та нічні гості» («*Amahl and the Night Visitors*»), 1951; зміст див.: додаток Б, с. 259) Дж. К. Менотті (*Gian Carlo Menotti*). Композитор написав твір на замовлення каналу *NBC*. Опера стала першою в Америці, написаною спеціально для телебачення, тому автор будував її композицію з урахуванням можливостей специфічного кіноприйому – великого плану [322, с. 23]. Оскільки замовники уточнили тільки тривалість майбутньої кіноопери – одна година, композитор мав вибрати сюжетну основу самостійно. У пошуках натхнення він прийшов до Музею мистецтв Метрополітен і побачив там картину І. Босха «Поклоніння волхвів». Зокрема, за свідченням Дж. Барнс (*Jennifer Barnes*), Дж. К. Менотті отримав творчий поштовх [322, с. 30]. Образи трьох Волхвів були йому добре знайомі з дитинства, яке пройшло в Італії. Оскільки «Амал» був першою оперою в телестудії, при зйомках виявилися певні проблеми. Наприклад, дизайнер Ю. Берман (*Eugene Berman*) мав змогу використовувати не всі матеріали, адже деякі з них не «взаємодіяли» з камерою [там само]. Акторам теж потрібно було розрахувати все наперед, бо жест, повний енергії, «одної миті виглядав сильним і ефектним, а наступної – агресивним і перебільшеним» [там само].

Дійових осіб в опері небагато. Це Мати (сопрано), Король Каспар (тенор), Король Мельхіор (баритон), Король Балтазар (бас) та їхній Паж (бас). Хор та

балет репрезентують образи пастухів та мешканців селища. Партія головного героя, Амала, доручена дисканту, що вирізняє цю оперу серед інших, на той час малочисленних, опер для дітей-слухачів. Дж. К. Менотті одним з перших почав вводити дітей до складу дійових осіб таких творів. У партитурі зазначено, що заміна хлопчика-співака на співачку-сопрано (травесті) абсолютно неможлива, бо це вплине на музично-драматургічний концепт твору [406]. Доля першого виконавця цієї партії – Чета Аллена (*Chet Allen*) – склалася трагічно. На той час, коли відбулася прем'єра (кінець 1951), хлопець стояв на порозі голосової мутації, тому в серпні 1952 року «голос Аллена більше був не в змозі справлятися з теситурою Амала», і він мав передати її своєму послідовнику [322, с. 29]. Це спричинило серйозну психологічну травму. Посилаючись на Браунінга (*Browning*), Дж. Барнс пише, що Ч. Аллен «ніколи не міг позбутися думки, що він був Амалом. Він так ніколи і не зумів повернутися до реальності після цього досвіду. Він так і залишився загубленою дитиною». У віці трохи більше 40 років Ч. Аллен вкоротив собі життя [там само].

Опера розрахована на виконання в супроводі оркестру з фортепіано та зі скороченою мідною групою (тільки валторна *in F* і труба *in C*). Через це в творі панують м'які барви літньої ночі; втім, такий інструментальний склад не заважає експресивно насиченому звучанню в моментах емоційних кульмінацій (наприклад, монолог Матері «Все це золото», ц. 112; в ньому змучена злиднями жінка насмілюється вкрасти трохи золота). Дію відкриває короткий оркестровий вступ пасторального характеру (*Andante sostenuto*), провідна роль у ньому належить першим скрипкам. Потім музика пожвавлюється (розділ *Allegro, ma non troppo*). Амал сидить біля дому і награв на сопілці (її імітують по черзі два гобої на фоні бурдонного басу *d*). Ці два мотиви не отримують статусу лейтмотивів, але вони ще з'являються надалі: перший (до речі, в ньому відчувається інтонаційна спорідненість з *Intermezzo* з «Сільської честі» П. Масканьї) – після прощання з Пастухами (ц. 110), другий, пов'язаний з образом Амала, – в останній сцені (ц. 133). Герой уходить із Королями, і ми немов бачимо його востаннє, «перш ніж він зникне за вигіном дороги» [406,

р. 100]. Серед форм висловлювання, залучених автором – сольні, монологічного плану (Амал, Матір, Мельхіор), та ансамблеві; останні більш замкнені, пісенного складу: дуети Амала з Матір'ю, ліричного характеру (ц. 23, прощання перед сном, і ц. 131 – прощання перед дорогою); тріо Королів (ц. 25) з добре розробленим кожним з голосів; квартет Королів з Матір'ю (ц. 44), в якому учасники «вмикаються» поступово, один за одним – починає Мельхіор, до нього долучаються Балтазар і Каспар. Матір, між тим, спочатку співає сама після початкової репліки Мельхіора, а потім долучається до ансамблю, але фактично її спів – це внутрішній монолог (динаміка – *pp*, а ремарка Дж. К. Менотті свідчить: «як думка до самої себе» [406, р. 45]). Мотив, на якому побудовано цей номер, поступінно рухається вниз від верхнього тону і завершується збільшеною секундою, утворюючи у такий спосіб характерний східний лад. Це не випадково, адже Королі ідуть поклонитися «дитині кольору пшениці, кольору світанку» [406, р. 44]. Поряд часто знаходяться сцени, різні за характером, утворюючи контрастну драматургію, що забезпечує розвиток опери загалом.

На відміну від більшості авторів – творців опер для дітей-слухачів, Дж. К. Менотті звернувся не до казкового сюжету, а до притчового, тому в «Амалі» смисловий акцент зміщено з простої розважальності на питання морального вибору, прощення та віри, що не виключає і дива – момент зцілення хлопчика в фіналі. Оскільки всі компоненти цього твору добре збалансовані між собою, він вже багато років поспіль займає своє місце серед найкращих зразків свого жанру. Треба відзначити, що ця опера була першою, але не останньою серед творів композитора, адресованих дітям-слухачам, хоча знову до цього жанру композитор повернувся тільки через 17 років. У 1968 році він пише «Допоможіть, Глоболінки!» («*Help, Help, The Globolinks!*»). Сюжет її заснований на протистоянні з космічними істотами – глоболінками; для створення відповідного звукового образу, як повідомляє Л. Ханіна, задіяно низку епізодів з електронною музикою [281, с. 15]. У наступні роки з'явилися «Чіп та його собака» («*Chip and his Dog*», 1979), «Наречена з Плутона» («*The*

Bride from Pluto) і «Хлопчик, який виріс занадто швидко» («*The Boy Who Grew Too Fast*», обидві 1982), «Співаюча дитина» («*The Singing Child*», 1993) [365]. В усіх операх, окрім «Нареченої...», є партії для дитячого сопрано (в «Глоболінках...» задіяно хор з 12 дітей). Засновану Дж. К. Менотті традицію введення дитячого голосу до дорослого складу виконавців в операх для дітей-слухачів підтримують і сучасні автори. Зокрема, у 2016 році британський композитор П. М. Девіс (*Peter Maxwell Davies*) написав заснованого на шотландській казці «Хогбона» («*Hogboon*»), де головну партію – хлопчика Магнуса – також доручено хлопчачому дискантові [437, с. 4]. Критик Дж. Ріс (*Jasper Rees*), однак, називає цю роль «величезним викликом» для першого виконавця С. Ікзела (*Sebastian Exall*) «з точки зору діапазону та <...> інтервалів, що створюють чудернацькі мотиви» [414].

На рік раніше «Амала і нічних гостей» з'явився «Терем-теремок» (1950) харківського композитора І. Польського на сюжет однойменної казки С. Маршака, яка продовжує казкову лінію опер для дітей-слухачів. Її сценічна доля, на відміну від багатьох інших зразків опер для дітей-виконавців, виявилася напрочуд щасливою. Музикознавиця Г. Смаглій повідомляє, що вже в 1980-х роках вистава була здійснена 36 театрами (в Харкові, Одесі, Кишиневі, Пермі, Самарканді та інших містах СРСР, крім цього, в Монголії, Болгарії та навіть Аргентині), і загальна кількість спектаклів перевищила 5000 [245, с. 2]. Цей твір насправді витримав перевірку часом, бо навіть сьогодні він значиться на афішах шести оперних театрів, але, на жаль, жоден з них не є українським. «Теремок» можуть побачити глядачі Красноярська (прем'єра відбулася в далекому 1981 році) [262], Мінська (в репертуарі з грудня 2007) [263], Новосибірська (театр готувався показати нову виставу в грудні 2018) [265], Саратова (версія 2017 року) [267], Омська (іде з червня 1991) [266] та Нижньому Новгороді (на сцені з 1984) [264].

Така стійка популярність «Теремка», що є репертуарним спектаклем вже майже 70 років, не може бути випадковою. Які ж властивості опери привертають увагу як постановників, так і глядачів? Перш за все, це яскраво

її хитрої натури І. Польський використовує «повзучі» альтеровані ходи, гармонічний мінор («східний» оборот тридцятьдругими), технічні можливості легкого голосу – звуки на *staccato* у високому регістрі, форшлаги, трелі, фрази каденційного плану. Ансамблеві форми теж представлені різноманітно: є дуетино (Їжак та Півник, 4 к., 2 д.), тріо Лисиці, Вовка та Ведмедя (3 к., 2 д.; 2. к., 1 д.) і Мишки, Півника і Їжака (3 к., 2 д.), квінтет жителів теремка з Вовком, якого вони не пускають до себе (1 к., 1 д.). П'ята картина (2 д.) є переважно танцювальною (окрім «арії помсти» Вовка, якому знову не вдається увірватися до будиночка). Вона зображає свято лісових звірів, запрошених у гості Жабкою, Півником, Мишкою та Їжачком. Мелодична обдарованість І. Польського сприяла створенню захоплюючої опери для дітей-слухачів на підґрунті всіх законів оперного жанру.

Розвиток опери для дітей-слухачів в ХХ столітті був нерівномірним. Цей факт спостерігають і дослідники. Зокрема, Ф. Бьоррак (*Frederick Burrack*) і К. Мальтас (*Carla Maltas*), посилаючись на інформацію Дж. В. Ріла (*J. V. Reel*), повідомляють: «<...> до 1950-х від дітей не очікували, що вони будуть глядачами в опері» [329, с. 82]. Автори називають оперу, яка створена спеціально для дитячого перегляду і переслідує, окрім розважальної, ще й освітню мету, «феноменом недавнього минулого» [там само]. Дійсно, у країнах Західної Європи можна констатувати появу незначної кількості зразків у першій половині століття і активізацію інтересу, починаючи з 60-х років. Приміром, П. Броман (*Per F. Broman*) пише, що в цей час у Швеції на хвилі демократизації музики «опера для дітей стала особливо популярним жанром» [325, с. 520]. Зокрема, відбулася постановка «Безхвостого Пелле» («*Pelle Svanlös*», 1948) Е. фон Коха (*Erland von Koch*). Поштовхом до таких змін, на думку Т. Шміц (*Teresa Smitz*), стала криза, яка поставила оперні театри перед необхідністю «змінити свій спосіб функціонування, свій імідж і особливо свій підхід до публіки» [421]. Результатом стала націленість на нову аудиторію, оновлення репертуару з урахуванням віянь в інших, некласичних, пластах сучасної музичної культури. Майже такою ж на кінець 1950-х – початок 1960-х

років була картина розвитку опери для дітей-слухачів на території СРСР. Н. Михайловська пише, що на цей час композитори написали для професійних театрів незначну кількість творів [175, с. 186]. Хоча дослідниця наводить 25 назв, нагадаємо, що мова йдеться про діяльність композиторів 15 республік та близько 40 років існування держави.

У національних культурах східного и північного регіонів цей різновид дитячої опери став розвиватися лише в 2-й половині ХХ століття, незалежно від наявності своєї оперної традиції чи її відсутності. Цікавий приклад сприйняття опери західноєвропейського зразка в музичному театрі Баку 20-х років ХХ століття призводить режисер М. Боголюбов. Постановка «Лакме» Л. Деліба не увінчалася успіхом, і вже на другій виставі зала була порожня. Не врятувала ситуацію й чудова азербайджанська співачка Шевкет-Ханум Мамедова – виконавиця головної партії. Водночас опери «Шах-Ізмаїл» А.-М. Магомаєва або «Лейла і Меджнун» У. Гаджибекова збирали повний зал. Приходила найрізноманітніша публіка – «старі й молоді, люди заможні і бідні, жінки і діти. <...> Весь базар, все передмістя Баку бували в театрі» [33, с. 253]. М. Боголюбов зазначає, що, хоча постановка цих музично-театральних вистав були вкрай прості, «в характері вокалу, у своєрідному тремоло на високих нотах чоловічих голосів¹, у примхливих ритмах танцю, <...> в гармоніях інструментування, для якої навіть європейська хроматична гама здавалася невиразною і прісною», було багато захоплюючого [там само]. Інтенсивні процеси взаємообміну досвідом сприяли поступовому освоєнню композиторами різних національних культур закономірностей європейської музичної традиції, зокрема в жанрі опери для дітей-слухачів. У 1962 році Р. Мустафаєв (Азербайджан) написав одноактну оперу «Впертий козлик» [240, с. 302], в 1970 Б. Ямпілов (Бурятія) склав «Чудесний скарб» [108, с. 327], у 1973 році з'явилася «Підступна кішка» Л. Хайрутдинові² (Татарстан) [260, с. 92], у 1978 році Д. Дустмухаммедов (Таджикистан) створив «Будиночок Заргуш-бібі» [259, с. 532], 1984 року

¹ Автор зазначає, що чоловіки співали незвично високо для європейського вуха і голосу, наприклад, «для тенора верхнє до було нотою тільки середнього регістра» [33, с. 253].

² Ця опера стала дипломною працею молоді композиторки.

пройшла прем'єра «Пурнеске» («Хлопчик з пальчик») Ф. Васильєва (Чувашія) [91, с. 14]. Названі твори написані на сюжети народних або авторських казок. Отже, опера для дітей-слухачів повсюдно розвивалася аналогічним шляхом.

Уповільнений розвиток цього різновиду дитячої опери в інших республіках Н. Михайловська пояснює насамперед відсутністю місця, де робота над таким репертуаром займала б головне місце. У звичайних театрах опери та балету «робота над дитячим репертуаром часто не приносила радості артистам, які не мали для неї специфічного обдарування, не відчували до неї покликання» [175, с. 203]. Тобто для того, щоб опера для дітей-слухачів набула поширення, потрібні були «центри» її популяризації. Значну роль у цій справі відіграло відкриття в 1965 році Московського державного дитячого музичного театру¹, у витоків якого стояла Наталія Іллівна Сац. Це явище було унікальним в історії музично-сценічного мистецтва. Воно каталізувало процес оновлення і поповнення репертуару й активізувало обмін досвідом між різними країнами (режисер неодноразово їздила до Чехії, Румунії, Германії та багатьох інших країн зі своїми постановками і для консультацій). Передумови виникнення театру Н. Сац пояснила в книзі своїх спогадів: «<...> головна тема мого життя – нести велике мистецтво театру “наскрізь музичного” – маленьким; як і з перших днів моєї режисерської роботи, збагачувати дітей музичними образами; не забувати слова П. І. Чайковського, що саме опера допомагає композиторові зробити музику достовірно масовим мистецтвом» [241, с. 92]. Нагадаємо, що Н. Сац була ентузіастом і першопроходцем у своїй справі, і багато дитячих опер своїм народженням зобов'язані її творчій ініціативі. «Перше, що режисер повинен виростити в театрі – стверджувала вона, – репертуар». І продовжувала: «Я люблю працювати з драматургами і композиторами, люблю брати участь у створенні того, що потім ставитиму» [241, с. 127]. Її слова не розходилися з ділом – разом із М. Ковалем вони переробили його оперу «Вовк і семеро

¹ На теперішній час Московський державний академічний дитячий музичний театр імені Н. І. Сац.

козенят»¹, написану для виконання дітьми, так, щоб її могли втілити професійні співаки-актори. Для розвитку молодий театр потребував нових рішень, які не могли з'являтися так швидко, як того вимагала дійсність, тому знову потрібно було змінити вже існуючу оперу згідно з критеріями дитячого музичного театру. Постановники зупинилися на «Трьох товстунах» В. Рубіна – творі, серед переваг якого була не тільки яскрава музика, а й цікавий та повчальний сюжет².

Опера в чотирьох діях за однойменним твором Ю. Олеші (на лібрето С. Богомазова) з'явилася на світ у 1956 році. Прем'єра пройшла в Москві (концертне виконання Ансамблем радянської опери Всеросійської театральної спілки) і, трохи пізніше, – в Саратовському оперному театрі, однак надовго опера в репертуарі не затрималась [261, с. 258]. Надалі композитор вніс зміни до партитури на прохання Н. Сац. У 1965 році вона шукала нову оперу для постановки і зацікавилася «Трьома товстунами» В. Рубіна. Проте перша версія, яку відрізняла «несумісна з тонким ліризмом <...> казки громіздкість», вимагала переробки. Н. Сац, користуючись своїм багатолітнім режисерським досвідом, поставила перед композитором і лібретистом таке завдання: винести на перший план не пафос революційної боротьби, а «увагу до кожного персонажа, до його індивідуальності і внутрішнього світу» [241, с. 542]. Цього вимагали особливості дитячої психології, оскільки опера зі щонайменшим натяком на статику не зацікавила б глядачів. На думку психологів, дитяча увага «носить безпосередній характер, вона акцентується мимоволі й прямує назовні» [53, с. 138]. Отже, виникла необхідність внести такі зміни, які допомогли б дитині «максимально концентрувати свою увагу на певних дійових особах, глибоко аналізуючи їхні вчинки, думки і відчуття» [241, с. 542]. Зважаючи на специфіку музичного театру, Н. Сац хотіла, щоб головні деталі діти сприйняли б завдяки музичним засобам.

Що ж стало причиною «громіздкості» першої редакції і викликало необхідність переробити монолітний матеріал? Якщо розглядати оперу

¹ 1-ша ред. 1939; 2-га ред. 1951; 3-тя ред. (сумісно з Н. Сац) 1965, лібрето Е. Манучарової за російськими народними казками. Партії розраховані на виконавців від 8 до 13 років [271, с. 53].

² Це питання розглядається у статті авторки [140].

В. Рубіна як адресовану перш за все дитячій аудиторії, то серед недоліків версії 1956 року слід назвати типово оперні хори народу¹, які порушують динаміку оповідання, що відрізняє казку Ю. Олеші, і гальмують розвиток сценічної дії. Заслуговує на критику й «агітплакатність» (за визначенням Н. Сац) деяких текстів лібрето, не відповідна жанру опери для дітей-слухачів, хоча сповна співзвучна до духу часу (наприклад, хор вступає з такими словами: «*Горе і гнів! Грозний наспів у серці народу звучить як набат*» [234, с. 413]). Нагадаємо, у другій половині 1950-х років в оперному жанрі ще переважала героїко-патріотична тематика, і ці віяння визначали оцінні критерії навіть відносно дитячої опери. Зокрема, Ц. Рацька щодо дитячих опер М. Красева пише, що діти «повинні почути таку оперу, яка відображала б радянську дійсність, <...> «виховувала б <...> високе відчуття радянського патріотизму» [225, с. 392]. Аргументуючи свою позицію, музикознавиця апелює до потреб часу, який (як не дивно це звучить зараз) ставить завдання «створення першої героїко-патріотичної опери для дітей» [225, с. 393]. Такий підхід на конкретному історичному етапі був характерним не лише в області музичного театру, але й дитячої літератури, як радянської, так і зарубіжної, пов'язаної з ідеями соціалізму. Показовим у цьому сенсі є вислів Є. Брандіса про Джанні Родарі: «Творчість італійського письменника-комуніста *політично тенденційна і посправжньому партійна* (курсив мій – О. К.)» [38, с. 249]. А Ю. Олеша, як автор «Трьох товстунів», навпаки, піддавався критиці за недостатнє розкриття революційної підоснови. Л. Чуковська докоряла письменникові в тому, що «основна тема² тоне у примхах сюжету, <...> троянди олешиного стилю розцвітають на її дорозі», і читач так і не дізнається, чому народ переміг, чому гвардійці підтримали його, як узяли палац [300].

Якщо поглянути на першу редакцію опери В. Рубіна, то виразно просліджується розвиток революційної лінії. Це не виключало ні казковості

¹ «Як боляче, боляче бачити його в залізних кайданах» з 1 д. [234, с. 59], «Вище за свободу священний прапор» з 4 д. [234, с. 415] та ін.

² Її Л. Чуковська визначає таким чином: «Боротьба трудящого народу з пригнічувачами, боротьба повстанців з народу з керівництвом» [300].

мотивів, ні комічності окремих ситуацій, що дозволило композиторові, врешті решт, переробити «Трьох товстунів» з урахуванням знову поставлених завдань. Неабиякою мірою цьому сприяв сам роман-казка, жанр якого, за словами Ю. Подлубної, «балансує на стику трьох культурних традицій – казкової, романтичної і традиції сучасної Ю. Олеші літератури» [209, с. 134]. Багатоплановість сюжету дала можливість у першій редакції опери більш рельєфно провести народно-героїчну лінію, а в другій – змістити акценти в область казкового і комічного. Розглянемо, як композиторові вдалося виконати побажання Н. Сац і повернути оперу до лона театру і музики для дітей.

При порівнянні двох версій опери звертає на себе увагу переосмислення хорових номерів. У першій редакції вони були переважно збірним образом народу і займали досить багато місця. У другій редакції В. Рубін майже повністю (за винятком 6-ї картини 3-ї дії, у якій задіяні гвардійці і не можна обійтися невеликою групою хористів) відмовився від розгорнутих хорів, замінивши їх ансамблями – «ансамбль, що складається з сопрано, альтів (4–6–8 чоловік) і бас-буффо (1 людина)» [234, с. 4]. Їхні учасники перевтілюються то у вуличних хлопчиськ і городянина, то в кухарчат і кухаря, то в придворних. Це рішення дозволило активізувати хід сюжету і зробило композицію опери компактнішою, подібною до туго скрученої пружини, що «вистрілює» у фіналі.

У другій редакції композитор пропонує задіяти не один план сценічного простору, а два, переносючи деякі епізоди на просценіум перед інтермедійною завісою або даючи два фрагменти в «умовній» паралелі. Наприклад, коли доктор Гаспар безуспішно намагається полагодити ляльку, «світло на сцені поступово забирається» (ремарка в клавірі, 3 к. 2 д.). Після цього на просценіумі з'являється спадкоємець Тутті і виявляє Гофмейстерині своє бажання скоріше отримати іграшку назад; після цього світло перемикається знов на доктора Гаспара¹, якому ніяк не вдається «відродити» ляльку. Отже,

¹Прийом моделювання сценічного простору за допомогою освітлення є простим, і режисери досить часто оперують ним. Віртуозно використовував «архітектуру світла» Всеволод Мейергольд. При постановці «Життя людини» Л. Андрєєва, прагнучи втілити авторське побажання укласти дію в простір чотирьох стін, режисер пішов від супротивного: він прибрав декорації зовсім, замінивши їх тканинами і локальними джерелами світла.

замість лінійного розгортання подій у першій редакції, що гальмує дію, в другій композитор активізує можливості кадрової драматургії.

Привнесено зміни і в групування раніше написаного матеріалу. Сам «набір» картин, задіяних у першій редакції, залишається незмінним (окрім вилучених хорів), але В. Рубін перекомбінував деякі сцени, переставивши акценти в сюжетній лінії. У результаті з опери в 4 діях і 7 картинах вийшла опера в 3 діях і 6 картинах з прологом і епілогом (він містить Інтермедію і Фінал). Пролог тут не готує, згідно з традицією, майбутню дію, а експонує справжніх героїв казки на протигагу «титульним», тобто заявленим у заголовку опери. Такий підхід обумовлений зв'язками з літературним першоджерелом, в якому головні герої, – це ті, чийми іменами названі частини роману («Канатоходець Тібул», «Суок», «Зброяр Просперо»). Зміни торкнулися і композиції опери. Автор вибудовує її за кільцевим принципом, оскільки Фінал засновано на музичному матеріалі Прологу (ансамбль циркачів «Ми мандрівні актори»). Посилення ігрового начала дозволяє сприймати те, що відбувається на сцені, і як безумовну реальність, і як виставу на сцені балаганчика (тим більше що у фіналі Тутті і Суок співають «*А одного дня ми зіграємо нову казку, її назва – “Три товстуни”*» [234, с. 271]). Герої ж, що знаходяться на сцені, реалізують таку важливу властивість гри, як «амбівалентність (подвійність) того, хто грає і одночасно перебуває нібито в двох іпостасях – реальній, “серйозній”, та умовній, ігровій» [142, с. 137]. Побудувавши композицію у такий спосіб, автор затверджує перемогу безжурних циркачів, які завдяки своїй відданості один одному, відвертості, доброті побороти зло, персоніфіковане в безіменних образах трьох товстунів.

Зміни торкнулися і вокальних партій. Замість традиційного речитативу В. Рубін використовує мелодекламацію з фіксованим ритмом і приблизною звуковисотністю (Л. Полякова називає такий вигляд запису «ритмованою прозою на тлі оркестрового супроводу» [213, с. 54]). Найчастіше цей тип

«Затягнувши всю сцену сірою млою і освітлюючи лише окремі місця, притому завжди лише з одного джерела світла, – пише саме В. Меєргольд, – удалося створити у глядачів уявлення, ніби стіни кімнат на сцені побудовані, але їх глядачі не бачать, тому що світло не досягає стін» (цит. за: [235, с. 98]).

інтонування сприяє утриманню темпоритму сцени (розповідь Продавця повітряних кульок про захоплення палацу і полон Просперо; сцена втечі Тібуба за допомогою канату, яку коментує схвильований дядечко Брізак). Цей прийом зближує другу редакцію з традиційними музично-драматичними жанрами (музичною комедією, зінгшпілем), сприяє її театралізації, а живі мовні інтонації, що виникають у цьому разі, працюють на створення дійсно реальних, а не оперно-умовних героїв. Крім того, за спостереженнями Л. Полякової, так композитор «укрупнив мелодійні центри», більш рельєфно виокремив їх у загальній канві твору [там само].

Порівнюючи дві версії, не можна не торкнутися і питання їх співвідношення з літературним першоджерелом. Нагадаємо, що лібрето вважається одним з літературних жанрів, і перехід із жанру в жанр відбувається згідно з особливими законами, що історично склалися. У композиторській практиці, як пишуть І. Іванова і А. Мізітова, склалися три типи лібрето [99, с. 72]. Перший характеризується адаптацією літературного твору до умов опери, що приводить до появи типового лібрето. Другий – «орієнтований на розкриття індивідуальності самого тексту», що спричиняє реалізацію його композиційно-драматургічних особливостей засобами музики (такий підхід служить «першоосною музичної драми»), третій тип – це «фрагментарне відтворення тексту <...> за відсутності послідовного і деталізованої дії-оповідання» [99, с. 72–73]. Лібрето «Трьох товстунів» можна віднести до другого типу, оскільки, не дивлячись на малу кількість точних цитат¹, автори зробили все, щоб зберегти загальний тон роману-казки – романтичний та ігровий одночасно. При переробці тексту Ю. Олеші були здійснені деякі зміни, оскільки без них «є немислимим закріплення і узагальнення типових рис вдачі, індивідуальних станів і ситуацій в закінчених, художньо переконливих, мелодичних утвореннях» [99, с. 38]. Наприклад, було виключено всі другорядні

¹Фактично – це лише пісенька про доктора Арнері, пісня Суок, яку вона співає в палаці (у лібрето прибрана перша строфа, а останні поміняні місцями – спочатку 2, потім 5, 4 і 3 в порівнянні з текстом роману), і початкова фраза «Час чарівників пройшов. Ймовірно, їх ніколи і не було насправді»: у опері вона з авторського тексту стає реплікою Продавця куль.

мотиви і події, які потребують багато часу для сценічного втілення (поїздка доктора Арнері до палацу і назад з лялькою, яку він втрачає в дорозі; втеча Продавця куль із палацу через каструлю-люк в палацовій кухні тощо). Прийом ретроспективного оповідання, використаний Ю. Олешею в романі, в оперному лібрето відсутній. Це виправдано специфікою жанру, тому що «в нормативному оперному лібрето обов'язкове лінійне розгортання сюжету, що не дозволяє порушення причинно-наслідкових зв'язків» та послідовного плину часу [99, с. 73]. Водночас автори опери вводять нових персонажів, яких не було в казці, – Гофмейстерину і служницю Кітті; причому роль кожної з них у перипетіях точно визначена. Служниця допомагає Продавцеві куль (він біжить з палацу в костюмі гвардійця), а опосередковано – і Суок, оскільки в опері він рятує дівчинку. Гофмейстерина втілює уявну велич Товстунів і підміняє деяких персонажів літературної казки – наприклад, у сцені усипляння спадкоємця Тутті з'являються не троє невідомих, а Гофмейстерина з Горбанем. Ця пара породжує асоціативний ряд, до якого входить Кларіче, Леандр і служниця Смеральдіна з «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва – класичних лиходіїв, що будують підступні плани. Образ Гофмейстерини в «Трьох товстунах» поєднує в собі деякі межі двох жіночих образів з опери С. Прокоф'єва, вона і служниця зла, оскільки знаходиться в підпорядкуванні у Товстунів, і пані: тримає себе з гідністю, навіть з деякою величчю від усвідомлення важливості свого призначення – нести волю правителів. Її музичний матеріал містить у собі неабияку частку хроматизованих ковзних ходів, що також виявляють внутрішні зв'язки з прокоф'євським рішенням образу Кларіче¹. Епізодичний персонаж – Горбань, який приносить снотворні краплі для спадкоємця, мимоволі викликає в пам'яті гострохарактерний негативний образ лікаря-отруйника Бомелія з «Цареві нареченої» М. Римського-Корсакова. Виникаючі аналогії свідчать про наслідування досягнень оперної традиції.

¹ Як пише О. Степанов, її тема «рухається як би зигзагоподібно, розходячись по півтонах від центрального стрижньового звуку соль» [253, с. 57]).

При порівнянні двох версій лібрето помітно, що текст другої редакції зазнав не лише кількісних, але й якісних змін. Майже вдвічі скорочена викривальна арія Просперо (1 д.), з арії Брізака (2 д.) вилучено слова, що згущують барви¹. Перероблено напуття Тібула (у сцені прощання Тібула і Брізака з Суок перед її від'їздом до палацу в образі ляльки Спадкоємця). Якщо в першій редакції воно було дещо холоднуватим і мало характер простої поради («Спокійна будь і не квапся, / За вартою уважно спостерігай, / Коли оглядишся – виріши, / Вирішивши, так і поступай»), то в другій версії розкриває характер героя, його благородство і щире хвилювання за долю дівчинки, якій доручено звільнити Просперо з в'язниці: «Я б віддав все, щоб за тебе / На ризик і смерть зараз піти<...>». Для деяких сцен був написаний новий текст з метою створення яскравих образів, що запам'ятовуються і приковують до себе увагу, як того хотіла Н. Сац. Наприклад, з'явилася арія вчителя танців Раздватріса (початок 2 к., 1 д.), яка відтворює натуру персонажа, – «Учитель танців Раздватріс виконає ваш будь-який каприз». Цей вислів стосується не лише професії героя, але і його світогляду, тому що для нього важливі гроші, а не люди. Слова – «Приємно дзвякають монети в Раздватріса в гаманці» – говорять про те, що заради них він готовий піти на непристойні вчинки. Змінився і фінал: замість сцени народного єднання і перемоги революціонерів створена картина народного свята, гуляння на площі, де стоїть балаганчик².

На жаль, у лібрето автори не зберегли мотив розлуки і щасливого возз'єднання у фіналі Суок і спадкоємця Тутті. Якщо в казці читач, дійшовши до фіналу, розуміє, чому Суок і лялька так схожі, то в опері не говориться про це ані слова. До того ж родинний зв'язок дітей залишається таємним, оскільки вчений Туб не включений до числа героїв опери, і це порушує логіку причинно-наслідкових зв'язків сюжету. Переробка опери з урахуванням побажань Н. Сац

¹«В крові полотнища зарі, / І гається, гається ніч зі сходом, / На перехрестях фонарі / Горять якимось мертвим світлом». Скоріше за все, це зроблено з метою не нагнічувати похмуру атмосферу в дитячому спектаклі.

²Порівняємо тексти першої і другої редакцій: «Тріумфуй, танцюй, грай і співай – шуми, натовп народу! Настала для нас бажана година – та є здоровою свобода» [233, с. 428–431] і: «Загальне свято сьогодні святкуючи, як нам не веселитися, ми покажемо вам штуки різні, пісеньки вам заспіваємо!» [234, с. 263–264].

не спростила її драматургічну багатоплановість. Навпаки, більша композиційна стрункість і компактність, рельєфно окреслені образи героїв, динамічний розвиток сюжету збагатили задум, зробивши спектакль цікавим не лише для дитячої, але і для дорослої аудиторії.

3.2 Казкові сюжети в операх для дітей-слухачів в останній третині ХХ століття

Казкові сюжети входять у коло тих тем, що здатні зацікавити юного глядача, тому закономірним виглядає звернення до казки «Рапунцель» американського композитора Річарда Брукса (*Richard Brooks*; див.: додаток А, с. 248). Перший варіант опери виник у 1969 році, лібрето за казкою братів Грімм написав Г. Мейсон (*Harold Mason*), і через два роки відбулася постановка в Три-Сітіс Опера (*Tri-cities Opera*) у Бінгемтоні. З того часу «Рапунцель» була поставлена ще 5 разів: у Арлінгтоні, Вірджинія (1976); Відні, Вірджинія (1981); Денвері, Колорадо (1983); Цинциннаті, Огайо (2003); гастрольний тур (54 спектаклі) опери Цинциннаті (2003/2004) [413].

Перш ніж розглядати музичне вирішення опери, зупинимося на її лібрето. Такий аналіз дозволяє зрозуміти специфіку твору, призначеного для дітей-слухачів. Лібретист вніс деякі зміни при переробці казки. На відміну від літературного першоджерела, опера починається вже з того моменту, коли доросла Рапунцель ув'язнена в башті. Передісторія угоди її батька з Відьмою і викрадання нею дитини опущена: Г. Мейсон і Р. Брукс вважали її дуже довгою, позбавленою активної дії. Крім того, з сюжету вилучені еротичний і суїцидальний підтексти. У первинній версії казки, розказаній італійцем Д. Базіле в його «Пентамероні» (1634), таких натяків ще більше, ніж в обробці сюжету братами Грімм. Наприклад, через деякий час після регулярних відвідин Принца (таємного чоловіка) дівчина запитує у відьми: «Скажіть, хресна Готель, чому мені стали такі вузькі мої платтячка?» (цит. за: [104, с. 403]). В оперному лібрето Рапунцель із Принцом бачаться тільки один раз, причому їхня зустріч має виключно платонічний характер, і відразу ж після цього Відьма розлучає їх. У казковій версії, коли Відьма забирає Рапунцель, принц «у нестямі від горя виплигнув <...> з башти» [39, с. 78] і лише випадково залишився живий, але

втрапив зір, виколовши очі колючками чагарника. Цей вияв свідомого бажання героя позбавити себе життя – не найкращий приклад, особливо для підлітків, які переживають перші любовні негаразди. В опері винуватицею сліпоти Принца виявляється Відьма, що забрала зір Принца магічним жезлом. Так вона додає ще одну перешкоду для зустрічі з коханою; до того ж у Принца залишається шанс знову стати зрячим. Як і в казці, оперні герої випадково зустрічаються в лісі (Принц упізнає Рапунцель по голосу ще до того, як вона помітила його), і сльози дівчини повертають зір її судженому. Однак у опері відбувається ще одна зустріч з Відьмою, і цього разу вона переможена остаточно – у неї забирають жезл, і Відьма зменшується на очах, розчиняючись у просторі. Отже, затверджується «необоротна» перемога добра над злом, тоді як у казці Відьма залишається непокараною і живе десь, не позбувшись можливості творити капості.

«Рапунцель» Р. Брукса – це одноактна опера в трьох сценах, досить компактна¹ та динамічна. У ній діють 4 основних герої – Рапунцель, Відьма, Принц і Менестрель; крім того, є мімічний персонаж – Солом'яна людина, створена заклинанням Відьми (при необхідності його може зіграти артист, що виконує партію Менестреля, це зазначено композитором у клавірі) [326, с. iii]. У поєднанні з тим, що опера виконується під акомпанемент фортепіано, це робить постановку мобільною та дає можливість показувати її не тільки в театрі, а й на виїзних виставах, наприклад, у школах. Квартет головних героїв наводить на думку про італійську *commedia dell'arte*, в якій мінімальний склад масок, необхідний для вистави, містив чотирьох дійових осіб: пару Закоханих – розвиток їхніх відносин «складав сюжетну інтригу», Старого, чия мета – перешкоджати молодим, і Дзанні (слугу), який мав «у боротьбі зі Старими приводити інтригу до благополучного кінця і осоромлювати своїх супротивників» [37, с. 222]. В опері Р. Брукса Рапунцель і Принц відповідають Закоханим, Відьма, що перешкоджає їхньому з'єднанню, виступає в амплуа

¹ Приблизний час звучання – 40 хвилин.

Старого, а образ Менестреля укладається в концепцію Дзанні¹ – саме він розповідає Принцові про Рапунцель, супроводжує його у всіх мандрах, а у фінальній сцені вихвачує у Відьми її чарівний жезл і у такий спосіб захищає закоханих. Невірно було б говорити, що Р. Брукс створив оперу у дусі *commedia dell'arte*, адже одна з найголовніших рис цього явища – присутність гострої соціальної сатири, «сила якої визначалася гостротою і влучністю реалістичної характеристики маски, творчою ініціативою актора» [37, с. 220]. Проте деякий її вплив все ж є помітним. Менестрель, окрім свого безпосереднього амплуа, виступає ще й у ролі Оповідача, (пригадаємо, що середньовічні менестрелі переходили від замку до замку, розповідаючи про останні події в своїх піснях). Він першим з'являється на сцені, причому, немов не помічаючи спочатку публіку (що вказано в клавірі [326, с. 1]), поступово «втягує» її у казкову дію. Він же представляє глядачам кожного з персонажів, на що вони відповідають своєрідною «автохарактеристикою». *«Моя місія – нести радість і щастя прекрасній діві, що стане моєю Принцесою!»* – проголошує Принц [326, с. 5–6]. *«Я тужу в чеканні, коли мене полюбить хтось, і чекаю щодня, щоб він прийшов»* – повідомляє публіці ув'язнена в башті Рапунцель [326, с. 7]. І, нарешті, гротескова Відьма заявляє про свою винятковість: *«Я – зла, погана і просто огидна. Найжахливіша відьма з тих, що ви бачили»* [326, с. 9]. Додамо до цього, що вокальні амплуа, розподілені композитором згідно з оперними канонами, що склалися, також допомагають отримати уявлення про ці образи. Рапунцель – ліричне сопрано, Принц – тенор, Менестрель – баритон, а зла Відьма – мецо-сопрано, що доповнює галерею фантастичних оперних образів, створених для низького жіночого голосу: Відьма в «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка, Йежи-баба в «Русалці» А. Дворжака або Ульріка в «Балі-маскарад» Дж. Верді.

Характери персонажів та їхні взаємини розкриваються в сольних і ансамблевих номерах. Р. Брукс у відносно невеликому творі використовує

¹ До того ж слово «менестрель» походить від латинського слова *ministerialis*, що в перекладі означає «той, хто перебуває на службі» [169, с. 418].

практично всі традиційні оперні форми: речитатив (часто наближений до аріозо), арію, монолог, дует, тріо і квіртет. У клавирі композитор не виділяє їх під окремими заголовками, проте вони мисляться відособлено один від одного. Підтвердження цьому знаходимо на веб-сторінці, де автор виклав аудіозапис спектаклю. У ній кожний епізод позначений відповідним чином – «Квіртет», «Речитатив і арія Принца», «Заклинання Відьми» тощо [413]. Хоча всі герої дістають можливість висловитися, функції сольних епізодів різняться. Зокрема, в двох соло Рапунцель – арії та монологі (тт. 1–73 і 166–213, 2 сц.) – розкриваються внутрішні переживання дівчини, яка всі свої дні проводить у кам'яній башті, відгороджена від світу. Арії властивий елегійний характер; вокальна партія, за рідкими виключеннями, побудована на плавних поступінних ходах, частіше низхідних. Запам'ятовується мрійливий вокаліз (див.: додаток Е, № 24, с. 270), двічі повторений на початку номера, спочатку у вищій теситурі (початковий хід $des^2 - as^2$), потім на терцію нижче із заміною квінтового ходу на квартовий. Поступовий спуск у межах октави вслід за початковим легким злетом до верхнього регістру підкреслює пригноблений стан Рапунцель, для якої «*години важать, як тяжке каміння*» [326, с. 37–38]. Монолог героїні є логічним продовженням арії, в ньому дівчина нарікає на те, що не народилася «*принцесою, селянкою, молочницею або швачкою*» [326, с. 50], і повіряє слухачам свою заповітну мрію – бути вільною. Зміна ходу її думок відображена й у вокальній партії – у двох епізодах другого розділу переважає висхідний рух вокальної мелодії, в порівнянні з арією підвищується теситура, хоча верхня межа діапазону залишається незмінною – a^2 . Зміна емоційного стану позначена новим темпом (*Piu mosso* відносно початкового *Moderato*) і появою груп шістнадцятих у партії фортепіано. Схожі функції виконують і дві арії Принца (1 та 3 картини). Перша з них виражає «кредо» героя: «*Пригода, пригода, я пристрасно бажаю пригоди <...>. Я борюся, і я борюся без відпочинку*» [326, с. 21–22]. Композитор створює практично «еталонний» зразок героїчної арії, в чому вбачається іронічний погляд Р. Брукса на традицію; активізує комплекс засобів для втілення войовничого

настрою. Зокрема, у вокальній партії Принца широко представлені всілякі комбінації висхідних стрибків і тріольних ходів (як би зредуковані бравурні фіорітури), переважає пунктирний ритм (див.: додаток Е, № 25–26, с. 270). У партії фортепіано – пульсуючий акордовий акомпанемент, гамоподібні висхідні і низхідні ходи. Не позбавлений дотепності і завершальний каданс із ферматою на «сакральній» ноті всіх тенорів – високому b^2 , з ремаркою *colla voce* («слідуючи за голосом») у партії фортепіано. Друга арія Принца (3 сц.), навпаки, має риси ламентозності – низхідний рух мелодії, півтонові інтонації (див.: додаток Е, № 27 а–b, с. 270), оскільки герой оплакує втрачений зір.

Інші завдання переслідує композитор, наділяючи двома соло Менестреля (1 сц.). Оскільки оповідь в опері будується ретроспективно, а не лінійно, і деякі події до початку сюжету залишаються «за кадром», потрібно прояснити ситуацію для слухачів. Логічно, що менестрель-оповідач і розкриває цей секрет. Монолог «*Once upon a time*» містить два контрастних епізоди. Початкове *Moderato* вводить до оповідання і відповідає традиційному зачину англійських казок, тотожному нашому «Якось був/були собі». Наступний розділ *Agitato* вносить яскравий контраст. У ньому йдеться про появу Принца, в партії фортепіано імітується перестук кінських копит (див.: додаток Е, № 28, с. 271), у вокальній – безперервне сходження мелодії на словах «коли раптом я почув коня, що їде рясю, ні, що стрясає, як грім, все довкола!» [326, с. 18–19] змальовує вершника, що наближується. Арія Менестреля нагадує моторошнуватку казку. Оповідання розвертається на тлі остинатного акомпанементу в басовому ключі з басом в контроктаві (див.: додаток Е, № 29 а, с. 271), відтіненого таємничим звучанням пасажів у більш високому регістрі (див.: додаток Е, № 29 б, с. 271). У той же час амбітус багатьох вокальних фраз Менестреля не перевищує квінти, імітуючи мовні інтонації оповідача, і лише дві з них містять широкі інтонаційні ходи на словах «в одну і ту ж годину» (поступовий підйом від e до dis^1) [326, с. 28] і «падає довге золоте пасмо» (октавний стрибок з e на e^1 з фіксацією верхнього звуку на слові «довгий») [326, с. 29]. Отже, сольні вислови Менестреля забезпечують плавне і

логічне розгортання сюжетної лінії. Дія будується за принципом перемикання з оповідання про минуле в реальний час подій. Сольний вихід Відьми пов'язаний з розкриттям її образу. Він складається з двох епізодів – чаклунства і пісні, під яку танцює створена нею Солом'яна людина. Текст «заклинання» побудований на оксимороні – поєднанні протилежних понять: «*Вогонь холодний, а лід гарячий. Молоде старо, а мало – це багато. Верх – це низ, а мир – це розбрат*» [326, с. 45]. Вокальна партія і акомпанемент першого епізоду хроматизовані, гармонічна вертикаль змінюється двічі в одному такті: *des-moll*, що утримується перші 3 такти, за ним іде черета тризвуків – *ges – es – h – cis – dis – Gis – cis – a – h – g*, практично охоплюючи весь дванадцятитоновий простір [326, с. 44–45]. Помітно, як до кінця закляття тональності позбавляються великої кількості ключових знаків, і нарешті, напружене тремоло на *Eis₇* розв'язується в *e-moll*, в якому і звучить подальша пісенька Відьми. «*Танцюю, танцюю, мій гарненький, <...> танцюю під мою пісеньку*», – співає вона [326, с. 45–46], і димінутиви, використані в цьому контексті, роблять образ ще більш відштовхуючим. Як бачимо, сольні епізоди Р. Брукс наділяє різними драматургічними функціями. У партії закоханих вони спрямовані на розкриття ліричних переживань, у Менестреля пов'язані з розповідним моментом, у Відьми розкривають підступну натуру героїні.

Ансамблі представлені в «Рапунцель» двома квартетами, одним тріо і п'ятьома дуетами. У двох із них персонажі протиставлені один одному, що відображено як у тексті, так і в мелодиці вокальних партій. Зокрема, в дуеті Принца і Менестреля (1 сц.) партія Принца, побудована на тематичному матеріалі його попередньої арії, спрямована вгору, він шукає пригод. Менестрель же непокоїться, що вони не доведуть до добра, і висловлює бажання «*зібрати речі і піти геть*» – голос «скачується» за хроматичною гамою від *dis¹* до *es*, а потім злітає на октаву по звуках арпеджіо *Es-dur* [326, с. 33]. У маленькому дуеті-діалозі Відьми і Рапунцель дотримана видимість ввічливості (тихо виголошену фразу «*О, зла стара відьма!*» дівчині вдається видати за «*Добрий день*») [326, с. 42], але спільності на інтонаційному рівні не

виникає. Інша картина з'являється в двох дуетах Рапунцель і Принца та дуеті Принца і Менестреля. У першому дуеті головних героїв (2 сц.) завдяки повторності в партіях ритмічного малюнку виявляється їхня взаємна симпатія (див.: додаток Е, № 31 а, с. 271). Наприкінці діалог переходить у дует згоди – голоси зливаються в унісоні на словах *«Моє життя, моє все, моя дійсна душа»* [326, с. 59]. Схожим чином побудований другий дует (3 сц.): після короткого діалогу при зустрічі, впізнавши один одного, Рапунцель і Принц співають тріумфальний гімн всеперемагаючої любові *«Ця мить – наша»*, і їхні голоси, кажучи метафорично, не розлучаються *«ні на ноту»*. Урочистість цього моменту підкреслена октавним подвоєнням мелодії і появою гармонічних фігурацій в останніх чотирьох тактах. Дует Принца і Менестреля (3 сц.) побудований за комплементарним принципом. На відміну від першого спільного номера, цього разу їхні голоси линуць назустріч у пошуках підтримки, оскільки їх спіткало спільне горе – втрата Рапунцель і сліпота Принца. Тоді, як в одній з партій є витриманий звук, в іншій у цей час відбувається заповнення (див.: додаток Е, № 32 а, с. 272). Квартети ж є своєрідними «груповими портретами» персонажів – у першому з них (1 сц.) кожен герой повторює твердження-характеристику, висловлену під час знайомства з публікою, в другому (3 сц., повторна зустріч з Відьмою) – те, що турбує його у цей момент.

Для надання більшої рельєфності деяким ситуаціям і характерам композитор удається до використання стійких мотивів. Ключовим мотивом усієї опери є лейтмотив поклику, зверненого до Рапунцель, і пов'язаного з таким розповсюдженим казково-романтичним образом, як золоте волосся героїні. Достатньо згадати словесний мотив волосся з іншої опери про золотоволосу красуню – *«Пеллеаса і Мелізанди»*. К. Дебюссі не відображає його в музиці, проте, за словами Л. Кокоревої, волосся згадується в II, III і в IV діях. Отже, виникає *«певна драматургія контрастів: захоплення любові та гніву ревності»* (маються на увазі почуття Пеллеаса і Голо) [128, с. 31]. Лейтмотив в опері Р. Брукса звучить у трьох різних варіантах, тому що спочатку ми чуємо

його так, як запам'ятав його по слуху Менестрель, потім в «оригінальній» версії Відьми і, нарешті, його озвучує Принц (див.: додаток Е, № 33 а–с, с. 272–273). Між ними існують невеликі ритмічні і інтонаційні відмінності, повторення не є цілковитою копією, але збережене головне – інтонаційні співвідношення. Перші ходи на велику або малу сексту у висхідному русі імітують природну інтонацію людини, що кличе когось, а подальший спуск на фразі «*спусти вниз своє золоте волосся*» ілюструє спадаюче додолу волосся. Крім того, інтонаційне зерно «мотиву заклику», зазнавши значних видозмін, лягло в основу дуету Принца і Менестреля в третій сцені. Один з початкових висхідних стрибків замінений інтервалом у низхідному русі (терція, тритон, кварта у міру наближення героїв до публіки), другий зберігає напрям руху, але секстова відстань заповнюється в два прийоми (див.: додаток Е, № 32 а–с, с. 272).

Інший мотив, пов'язаний з образом Рапунцель, можна позначити як мотив ув'язнення або мрії про свободу, оскільки він зустрічається лише в двох перших сценах, поки героїня знаходиться в башті, і не звучить у третій, коли вона живе в лісі. Вперше ми чуємо його в момент представлення Рапунцель, яка мріє про любов (викладений і в фортепіанній, і в вокальній партіях, див.: додаток Е, № 34 а–б, с. 273). М'який рух цієї теми, яка поступово піднімається і плавно опускається, якнайкраще відображує паріння дівочої мрії. Можливо, тому мотив ліг в основу акомпанементу і влітається у вокальну партію в арії Рапунцель (2 сц.), вводить слухачів у світ її мрій у подальшому монолозі героїні. Ще один лейтмотив, що відкриває оперу, пов'язується з образом мандруючого Принца: він супроводжує розповіді Менестреля про нього, звучить у момент появи героя, а характерний пунктирний ритмічний малюнок, що імітує перестук копит, входить і у вокальні партії Принца і Менестреля (див.: додаток Е, № 35 а–с, с. 273–274). За межами першої сцени цей мотив не використовується, оскільки образ Принца «модулює» з героїчної сфери до любовно-романтичної.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо роль фортепіанної партії. Вона не обмежується акомпанементом з дублюванням вокальних

мелодій. Швидше навпаки, в такому амплуа вона виступає нечасто. Проведення мелодичної лінії в інструментальному супроводі нерідко виступає як засіб показу тієї або іншої теми. В інших випадках фортепіанний супровід покликаний підтримувати емоційний настрій епізодів або навіть цілком створювати його, як, наприклад, в інструментальній інтерлюдії, що супроводжує сон Менестреля і Принца між його арією і дуетом із Рапунцель (3 сц.). Крім того, інструментально викладені теми передбачають появу персонажа на сцені або ж, як промінь прожектора, позначають, кому цієї миті належить провідна роль. Загалом же «Рапунцель» Р. Брукса є сучасним прочитанням казки, в якому органічно поєдналися класичні традиції оперного мистецтва з жанровими особливостями музично-сценічного твору для юної аудиторії. На останнє вказують компактність сюжету, стрімкий розвиток дії, часта зміна епізодів, фабула з контрастно окресленою розстановкою сил добра і зла, торжеством позитивних героїв, використання мотивів, що запам'ятовуються, і протистояння характерів, яку дає акторам-співакам широке поле для створення колоритних казкових образів. «Рапунцель» більше чотирьох десятиліть не сходить зі сцени, підтверджуючи майстерність композитора і невгасаючий інтерес до неї публіки.

Якщо твір Р. Брукса тяжіє до камерності, опера-дійство «Дива дивні» (1987) В. Птушкіна, вирішена з урахуванням усіх можливостей великого оперного театру. Як і багато його попередників, композитор звертається до казкового сюжету. Історія виникнення твору пов'язана з рядом важливих обставин у творчому житті композитора, що вплинули на подальшу долю цього твору¹. Жанр промаркований композитором як «опера-дійство». В усталеному сенсі дійство, відповідно до визначення Академічного тлумачного словника української мови, – це драма, що є створена «первісно на церковний сюжет»,

¹ Історія постановки опери така: керівництво Харківського академічного театру опери і балету імені М. В. Лисенка, ознайомившись із музикою, не виявило зацікавленості, проте Б. Афанасьєву, в той час головному диригенту Дніпропетровського державного театру опери та балету, новий твір сподобався. Театр зробив заявку на даний спектакль, і він був включений до репертуарного плану. У 1990 р. спектакль випустили, проте через фінансові труднощі його не «одягли» (деякі костюми і декорації залишилися в ескізах). У репертуарі він тримався п'ять сезонів. У сезон 2013/2014 опера з'явилася в репертуарному плані ХНАТОБу імені М. В. Лисенка, однак з невідомих причин постановку так і не було здійснено.

або «форма концерту-вистави» (у другому значенні вживається рідко) [84, с. 303]. Крім того, на Русі дійством називали стародавній церковний чин з елементами театралізації, свого роду літургійну драму, під час якого півчі з хору перевдягалися в одяг зазначених героїв і брали участь у службі. Відомі церковні дійства великоднього («Хід на осяті», «Обмивання ніг») і різдвяного («Піщне дійство») циклів. Останній є найбільш театралізованим [288, с. 540]. Нове життя ця традиція отримала в композиторській практиці ХХ століття. Цікавий фактологічний матеріал міститься в роботі О. Ромашкової, присвяченій розвитку теорії дійства¹. У дисертаційному дослідженні автор визначає дійство як «жанровий архетип»², що залежить від базового жанру (балет, опера, симфонія, ораторія). На основі аналітичних спостережень вона приходять до висновку, що в музиці ХХ століття сформувалися дві сфери прояву феномена дійства: «перша – це дійство в жанровій системі духовно-музичного мистецтва (літургійного типу), і друга – дійство в системі світських жанрів (концертного типу)». В останніх «розпізнання» дійства відбувається через присутність ритуалу – «однієї з найдавніших форм поведінки людини» [229, с. 15].

Виявлена властивість є ключем до розуміння жанрової специфіки твору В. Птушкіна. В особистій бесіді композитор пояснив жанрове визначення провідною роллю гри як домінуючого композиційно-драматургічного принципу. Нагадаємо, що гра і ритуал «існували протягом всієї історії людини, будучи двома основними різновидами умовної поведінки» [279, с. 108].

¹ Серед авторів, які так чи інакше зверталися до цього жанрового феномену, вона називає О. Кастальського – четвертий зошит циклу «З минулих століть»: «Русь. (Торжище в старовину на Русі)» (1914); хоровий цикл «Братське поминання», присвячений жертвам Першої світової війни (1916); І. Стравінського – своєрідне втілення рис дійства в балетах «Петрушка» (1911) і «Весна священна» (1914), «Весіллячко» (1914); Г. Свиридова – «Поема пам'яті Сергія Єсеніна» (1955), «Патетична ораторія» (1959); В. Гавриліна – симфонія-дійство «Передзвони» (1978–1982), дійства «Скоморохи» (1967) і «Весілля» (1978–1982); В. Геніна – «Тужіння за Андрієм Боголюбським» (1987) тощо. Звертає на себе увагу розрив у кілька десятиліть між творами початку і другої половини ХХ століття. О. Ромашкова пояснює це соціальним переворотом 1917 року, після якого музичні жанри духовного спрямування або зовсім зникли, або докорінно змінилися, перетворившись на «масові революційні дійства (за участю музики)» [229, с. 13]. Цілком зрозуміло прагнення музикознавчої думки до виявлення специфічних особливостей даного жанрового різновиду. Одним із перших до цього питання звернувся Б. Асаф'єв. Серед сутнісних властивостей дійства вчений називає відмову від композиційної структури драми (зав'язка, розвиток, розв'язка), висування фоново-побутового елемента в якості смислового плану дії; типізацію ситуацій і героїв як носіїв «колективних ідей» і емоцій [20, с. 98].

² Під цим терміном О. Ромашкова розуміє «жанр-прототип, жанр, що історично передує класичному або сучасному жанру» [82].

Дослідники досі не можуть віддати пальму першості жодному з цих явищ, оскільки ритуал неодмінно має ігровий першопочаток (послідовність дій, рольова функція учасників, певна цільова установка), у свою чергу гра містить риси ритуалу (повторність вчинків, регламентованість ситуацій, рольові функції учасників). Незважаючи на таку подібність, ритуал є більш канонічним, у той час як гра відкрита до варіативних перетворень. Водночас, на думку А. Байбурина, «гра передувала ритуалу як імітація подій, які згодом могли придбати сакральний зміст» [22, с. 22]. В. Топоров же вважає, що гра як категорія об'єднує ритуал із драмою, що з'явилася з нього, оскільки ігрова «версія ритуалу мала у своєму розпорядженні й ті способи підміни, підстановки, ототожнення (з “підвищенням” і “зниженням”), без яких не можна уявити ані гри, ані театру» [272, с. 108]. Принцип підміни сповна реалізує у своєму оперному спектаклі В. Птушкін, наділяючи героїв можливістю замінювати один одного (наприклад, дочка Старого стає Рибкою в першій дії, на Єлисея перетворюється Ляльковик у другій дії тощо). Наявність останнього персонажа підтверджує зв'язок із традицією народного театру – балаганних вистав, театру Петрушки, вертепу. У передмові Ляльковик з'являється зі своїм вертепом (так зазначено в авторських ремарках), виконує функцію оповідача і присутній протягом усієї опери; але він не втручається в хід дії, а лише коментує її. Крім того, його образ можна порівняти з Оле-Лукойє, казкарем, створеним фантазією Г. Х. Андерсена. На користь зв'язку з традиціями народного театру промовляє і мобільність декорацій та костюмів персонажів. У передмові дія відбувається на ярмарку, в торгових рядах, і це зумовлює вибір елементів реквізиту. Наприклад, розбурхане море пропонується зображати ситцями, розкладеними на прилавках, корону символізують вишивальні п'яльці, які надягають на голову героїні, перетворюючи її із «3-ї модниці» на Царицю. Великий гарбуз замінює Сонечко, а кавунова часточка – Місяць.

Оскільки опера-дійство «Дива» призначена для професійного театру, задіяний великий симфонічний оркестр, до складу якого, крім традиційної групи струнних, дерев'яних і мідних духових, ударних інструментів, включені

барабанна установка, електрогітара, бас-гітара, вібрафон, ксилофон, синтезатор, фортепіано, дзвін, дзвіночки, тріскачка, трикутник, а також такі інструменти, як фруста¹, флексатон², леньо³ і гуїро⁴. Такий склад дозволяє значно розширити звукову палітру і створити за її допомоги ряд яскравих образів⁵. Святковий колорит оркестровки композитор використовував для втілення атмосфери гуляння, багатоголосого гулу юрби або строкатих ефектів. Наприклад, плескіт води у сценах з Рибкою досягається завдяки використанню синтезатора в режимі чембало, якому доручені згруповані шістнадцятими розкладені акорди; в сцені, наступною за смертю Царівни (№ 16, 2 д.), сольну роль відіграє вібрафон, що звучить на тлі утриманих гармоній у струнних. За допомогою цього створюється ілюзія відходу в інший, потойбічний світ. У партії барабанної установки помітні риси імпровізаційності, властиві джазовій музиці, – поруч з одним із соло композитор ставить позначку «схема умовна», віддаючи її на відкуп виконавцю. Вокальні амплуа В. Птушкін розподіляє

¹ Фруста – ударний інструмент, що складається з двох дерев'яних дощечок, одна з яких має рукоятку, а друга закріплена нижнім кінцем над рукояткою на шарнірі – при різкому змахуванні або за допомогою тугої пружини вільний кінець стукає по іншому. Зазвичай на фрусті видобувають лише окремі удари *forte*, *fortissimo*, які не дуже часто ідуть один за одним [273].

² Флексатон (від лат. *flexus* – вигнутий і грец. *tonos* – напруга) – самозвучний язичковий інструмент. Вібратором у ньому служить вузька сталева вигнута пластина – язичок, нижній кінець затискається дерев'яною колодкою в основі дротяної рами з рукояткою. До вузького кінця пластини з обох боків прикріплені 2 гнучких пружних сталевих стрижні, на кінцях кожного – дерев'яна або металева кулька. Флексатон тримають у правій руці за рукоятку, великим пальцем правої руки натискають на вузький кінець язичка. При струшуванні кульки стукають об язичок. Посилюючи або послаблюючи натиск пальця на кінець язичка, змінюють його напругу і, у такий спосіб, – висоту звуку. Звук дзвінкий, виючий (нагадує звучання пилки, яка застосовується цирковими і естрадними артистами-ексцентриками). Діапазон зазвичай більший 2 октав: $c^1 - e^3$ (f^3); іноді $as^3 - d^4$. Нотується в скрипковому ключі в дійсному звучанні. З'явився на початку 1920-х рр. у Франції [151].

³ Леньо (італ. *legno*) – коробочка, ударний інструмент, висота звучання якого не визначена. Належить до щілинних барабанів [273].

⁴ Гуїро (ісп. *güiro*) – ударний інструмент, що з'явився в Латинській Америці. Назва походить від горлянкового дерева (по-іспанськи *higüero*), з плодів якого спочатку виготовляли цей інструмент, роблячи на поверхні зарубки. Звук із гуїро видобувається при проведенні скребком (*pua*) по його ребристій поверхні [57].

⁵ Прагнення композиторів розширити звукову палітру симфонічного оркестру сягає ще XIX сторіччя. Ф. Мендельсон вводить до оркестру увертюри «Сон літньої ночі» (1826) такий мало використовуваний інструмент, як офіклеїд. Г. Берліоз також застосовує його у «Фантастичній симфонії» (1830), крім того, вводить до складу оркестру два фортепіано як заміну дзвону. К. Сен-Санс використовував специфічне звучання ксилофона в симфонічній поемі «Танець смерті» (1875). Г. Малер, якому для втілення його симфоній був потрібний колосальний склад оркестру, теж застосовував додаткові інструменти (тамбурін, прут, поштовий різок у Симфонії № 3, 1895–1896; ксилофон, челеста, пастуші дзвіночки, пруги, молот у Симфонії № 6, 1903–1904; металофон, фісгармонія і мандоліна в Симфонії № 8, 1906). Композиторів-імпресіоністів і модерністів, звичайно, не могло задовольнити класичне звучання оркестру, і тому вони додавали до нього різні нові відтінки: М. Равель задіяв три саксофони в «Болеро» (1928), І. Стравінський включає два фортепіано в «Симфонію псалмів» (1930), які трактуються як рівноправні учасники оркестру. Використовувалися і знову винайдені інструменти, наприклад, вібрафон – А. Берг задіяв його в опері «Лулу» (1927), а Б. Бріттен – в балеті «Принц пагод» (1957) і опері «Сон літньої ночі» (1960).

відповідно до романтичної традиції: герой – тенор, героїня – сопрано, характерні персонажі з більш низькими голосами¹. Композитор використовує в опері й змішаний хор. Підкреслимо, що в даному творі В. Птушкін тяжіє до персоніфікації хорових партій і протиставленню груп – Модниці й Приказчики в першій дії, Служниці й Хлопці-Почет – у другій. Такий прийом, з урахуванням характеру сюжету, зумовлений ігровими джерелами й сходиться до старовинних обрядових дійств та ігор типу «Просо». Хор у повному складі, окрім фіналів обох дій, використаний в декількох номерах (№№ 12, 22, 1 д.), де він символізує народ.

На основі того, що в опері-дійстві В. Птушкін використовує музику вистави «У Лукомор'я дуб зелений...»² (див.: підрозділ 2.2), у полі зору будуть перебувати лише ті моменти, які продиктовані «жанровою модуляцією» вже апробованого матеріалу. Отже, композиція твору досить проста. Опера складається з двох дій з Прологом. Сюжет, що є основою Прологу, малює картину ярмарку з традиційним персонажем – Ляльковиком. Він «потішає народ», починаючи розповідати «Казку про попа й робітника його Балду». Тут же Дід продає цукрових півників і рекламує свій товар: *«Петушок мой золотой / Будет верный сторож твой: / Коль кругом всё будет мирно, так сидеть он будет смирно»* («Казка про золотого півника»). Поруч Баба-торговка спілкується із заїжджими купцями: *«Чем вы, гости, торг ведёте, / И куда теперь плывёте?»*, на що купці відповідають: *«Торговали соболями, / Чернобурыми лисами, / А теперь нам вышел срок, / Едем прямо на восток, /*

¹ Така розстановка сил склалася на початку XIX століття, після так званої вокальної реформи Дюпре-Гарсія. Її суть полягала у використанні чоловічими голосами особливого прийому – прикриття – для формування верхньої ділянки діапазону, що надавало голосу велику потужність і дозволяло поширити грудне звучання голосу до самих крайніх верхніх нот [182, с. 61–62]. Тенора перетворилися в королів опери, витіснивши зі сцени кастратів-сопраністів, що панували в італійській опері XVII–XVIII століть (вони іменувалися *primo uomo* – буквально «перший чоловік» у перекладі з італійської), і саме їм доручалися головні партії царів і полководців, в той час як тенор і бас залишалися в тіні. Їх другорядна роль підтверджується і більш низькими гонорарами порівняно з кастратами та примадоннами. П. Барб'є наводить такі цифри, кажучи про гонорари співаків в театрі Сан-Карло в Неаполі в карнавальний сезон 1740 року: «найбільше грошей, 3693 дуката, дісталось Сенезіно (відомий італійський співак-кастрат, відомий довгим співробітництвом з Г. Ф. Генделем – О. К.), від якого безнадійно відстали Марія Сантакатанеа (1108 дукатів) і тенор Амореволи (1053 дукатів). Масштаби цих гонорарів зрозуміліші, якщо додати, що, судячи з бухгалтерських книг, кастрат заробляв в 460 разів більше переписувача нот, який отримувала в тому ж сезоні лише вісім дукатів» [25, с. 118].

² У статті дисертантки [137] наведено порівняльний аналіз перших актів обох творів.

Мимо острова Буяна / В царство славного Салтана («Казка про царя Салтана»). Отже, автори вільно монтують текст пушкінських казок, досягаючи плавної і логічної розповіді.

Основною композиційно-драматургічною одиницею опери є номер, позначений самим композитором. Усі задіяні оперні форми можна умовно розділити на дві великі групи. Перша відрізняється різноманітністю типів висловлювання при наявності загальної ознаки – всі вони, залежно від залученого комплексу засобів виразності, пов'язані з безпосередньою або непрямою характеристикою персонажів або ситуацій¹. Аналогічну роль відіграють танці в першій дії. Один із них (№ 2) з'єднує дійових осіб Прологу зі Старим, підкреслюючи його низьке походження. Другий (№ 6) пов'язаний з сюжетним моментом і покликаний передати радість від того, що все-таки рибка впіймалася. Зміст № 26 пояснює ремарка – «Танцюють дівичі, представляються / Перед «царицею» *скоморохами*» (курсив мій – О. К.). Стара, перетворена на царицю чарами Рибки, поміщена в простір палацового життя, неодмінним атрибутом якого були блазенські розваги. Другу групу складають діалогічні сцени, які розвивають сюжет, укрупнюють ситуації і завдяки повторам сприяють розв'язанню казкових колізій. Такі побудови вплітаються в оперне полотно досить часто, нерідко другим його учасником виступає не персонаж, який виконує соло, а якась частина хору². Не менш актуальною для композитора є оперна сцена, що будується на поєднанні різних форм висловлювання. Головною умовою в цьому разі виступає схожість ситуації або поворотний момент у сюжеті³.

¹ З сольних номерів у неї входять: з першої дії – № 4, в якому експонується тема Рибки і звучить її невелике аріозо, № 5, до якого входить більш розгорнуте аріозо Старого, №№ 14 і 19 – два сольних аріозо Старої; із хорових епізодів № 24, де описується життя Старої як цариці. У 2 дії аналогічно побудовані № 13 – розповідь про дії Царівни в лісі, й № 22 – повідомлення про те, що Царівна жива; заключний № 24 є традиційним оперним фіналом за участю хору. Він створює атмосферу загальної радості й свята, народного гуляння з нагоди царського весілля – «*И с невестою своей обвенчался Елисей*».

² Наприклад, діалог Старої з Купцями у Пролозі, розмова Рибки і Старого (розділ *Animato*, № 9, 1 д.), діалоги Злої Цариці із Дзеркальцем (№№ 6, 9, 23, 2 д.) або з Чернавкою (№№ 12, 16 там само).

³ До такого типу номерів належать аріозо Старої, поєднане з невеликим хоровим ансамблем (№ 27, 1 д.), ансамбль богатирів і Служниць, аріозо Царівни (№ 14) та два аріозо Єлисея в діалогах із Місяцем і Сонечком (№ 19, обидва у 2 д.).

Підсумовуючи аналітичні спостереження, підкреслимо генетичну спорідненість опери для дітей-слухачів В. Птушкіна з широко трактованою оперною традицією. Наведемо точку зору Г. Кулешової щодо загальних властивостей жанру на сучасному етапі: «Опера органічно пов'язана не тільки з театральними жанрами, а й з мистецтвом кіно, що має тенденцію до прискорення темпів сценічної дії, стислості музичних форм, лаконізму» [141, с. 10–11]. Через це виникають нові жанрові різновиди, принципи будови, прийоми так званої «кадрової драматургії» [там само]. Дійсно, чим ближче дія підходить до кульмінації у творі В. Птушкіна, тим яскравіше виявляється «типовий для кінематографа прийом активної динамізації дії шляхом “усічення”, розвитку, передчасна і несподівана зміна кадрів завдяки вторгненню контрастних епізодів <...>» [141, с. 11]. №№ 19, 20, 21 (1 д.) – короткі перемінні аріозо Старого й Старої – нагадують швидке переключення камери з одного героя на іншого.

«Дива дивні», по суті, містять дві одноактних опери, що зумовлено вибором матеріалу для лібрето. Текст самобутніх казок О. Пушкіна зазнав мінімального скорочення, тому кожна дія має власну експозицію, кульмінацію і розв'язку, що надає їй рис автономного твору. Водночас, незважаючи на сюжетну розчленованість обох дій, композитор реалізує їх як невід'ємні частини одного цілого. На це вказують вже відзначений вище образ Ляльковика і музична тема ярмарку. Вперше з'являючись у Пролозі й пронизуючи всю оперу, вона замикає казковий сюжет, утримуючи у такий спосіб ідею балаганної вистави в глибинному шарі композиції.

Будь-який оперний жанр неминуче ставить перед дослідником питання про ставлення композитора до вокальних форм, сформованих у процесі історичної практики. Гострота цієї ситуації стала очевидною в контексті стилістичних новацій сучасної музики. Нагадаємо, що XIX століття – «золотий» період у розвитку опери – збагатило палітру сольних жанрів піснею, романсом, монологом, баладою та ін., які, поряд з традиційними арією, аріозо, речитативом, хором, ансамблем, дозволили деталізувати образно-

психологічний план змісту. З усього перерахованого В. Птушкін тяжіє до аріозо (16 у першій дії й 9 у другій). Враховуючи, що автори дотримуються пушкінського першоджерела, окрім мінімальних купюр, панування висловлювань аріозного характеру пояснюється зв'язком саме з композиційно-текстовими особливостями казок; воно як би «продиктовано» волею О. Пушкіна. Усі аріозо можна розділити на дві групи. До першої належать сольні висловлювання, пов'язані саме з оперною традицією¹. До другої групи належать аріозо з хором, побудовані відповідно до кантатно-ораторіальної традиції². Відзначимо певну умовність запропонованої класифікації. Неоднозначність визначень пов'язана зі змішанням типів інтонування. Доцільно нагадати, що В. Васіна-Гроссман відзначає три типи втілювання поетичного ритму в музиці: 1) скандування; 2) розспівування; 3) декламація [50, с. 23–24]. Виявлені на основі класичного романсу, вони можуть слугувати вихідною точкою для визначення особливостей тих чи інших «ліричних висловлювань». Зокрема, аріозо Старого (№ 9, *Con moto*, 1 д.) містить у вокальній мелодії ходи на широкі інтервали, кварто-квінтові звороти, охоплює великий діапазон з досягненням високої кульмінації, має риси пісенної форми. Тут явно присутні заспів і приспів, структура 8+8, при цьому два речення заспіву варіантно розвивають подібне коло інтонацій, два речення приспіву, навпаки, відрізняються лише кадансами. Заспівно-приспівна структура підкріплюється контрастом супроводу. Якщо в заспіві виникають асоціації з переборами балалайки, то приспів йде на тлі барвистої витриманої вертикалі. Речитативи композитор використовує повсюдно, причому це речитатив *accompagnato*, поширений в романтичній і постромантичній опері й часто за мелодикою наближений до аріозо. Сольні ансамблі як такі майже не зустрічаються³. Хорові ансамблі задіяні частіше. В. Птушкін користується

¹ Наприклад, аріозо Старого (№ 9, *Con moto*, 1 д.), аріозо Старої (№ 14, 1 д.), аріозо Царівни (№№ 11 та 14, 2 д.).

² Серед них – аріозо Ляльковика на початку Прологу, аріозо Старого (№ 7, 1 д.), аріозо Старої (№ 8, 1 д.).

³ До них можна віднести «дуетіно» Старого й Рибки (№ 9, 1 д.) і сцену богатирів (№ 14, 2 д.).

різноманітними прийомами хорового викладу: *solo* з хором¹, повний змішаний хор²; однорідний чоловічий хор³; однорідний жіночий хор⁴.

Розвиток музичної дії в «Дивах дивних» підпорядкований розробленій композитором стрункій системі тем-характеристик, які неодноразово з'являються в різних моментах дії. Щоб класифікувати їх, нагадаємо запропоновану В. Холоповою систематизацію, що дозволяє осмислити пріоритети, обрані тим чи іншим творцем. Музикознавець виокремлює три системи «розвиненого лейттематизму»: в першій лейтмотиви позначають важливі сюжетні лінії, взаємини персонажів і «символізують головні конфліктуючі ідеї твору», набуваючи особливої важливості в кульмінаціях [285, с. 367]. Лейтмотиви другої системи характеризують дійових осіб і «розвиваються з ними протягом всієї опери, але чергуються з багатьма іншими темами і побудовами не лейтмотивного значення» [там само]. Лейтмотиви, пов'язані з третьою системою, розвиваються переважно в оркестровій партії, яка «стає самостійним компонентом поряд із вокальним і сценічним»⁵. Використані в опері В. Птушкіна лейтмотиви можна віднести переважно до другої системи (за В. Холоповою), хоча лейтмотив Царівни (2 д.) спочатку з'являється як тема героїні, потім пересемантизується, виступаючи вже темою кохання Царівни і королевича Єлисея, примикаючи до першої системи.

Звернемося до мотиву ярмарку, який пов'язує воєдино дві самостійних за сюжетом дії. Вперше він звучить у Пролозі, народжуючись, поступово, на зразок виходу балаганного діда. Композитор майстерно «розкручує» музичну карусель⁶: завдяки збільшенню звучності (не через динаміку, а за допомогою нарощування гармонічної вертикалі) ярмаркова площа начебто наближається до нас (знову доречно порівняння з кінематографічним прийомом «напливу»),

¹ Аріозо Старого з Прикажчиками (№ 7), аріозо Старої з Модницями (№ 8, обидва у 1 д.).


² №№ 22, 24 (2 д.) – радість народу з приводу знаходження Царівни, царського весілля.


³ Розповідь Прикажчиків (№ 18, розділ *Meno mosso*, 1 д.).

⁴ Розповідь Служниць про дії, що відбуваються (№№ 11, 13, 2 д.).

⁵ Музикознавиця наводить музичні драми Р. Вагнера («Трістан та Ізольда», тетралогія «Кільце Нібелунгів»), у яких музична форма – це «тематична комбінаторика десятків одних і тих самих тем наскрізного симфонічного розвитку» [285, с. 367].

⁶ Образ каруселі також був втілений В. Птушкіним в однойменному творі для двох фортепіано.

потім починає рухатися сама карусель (чверті замінюються безперервними восьмими), і нарешті звучить тема ярмарку (див.: додаток Е, № 36, с. 274). Вона лаконічна, проте містить в собі всі необхідні атрибути – закличні інтонації (початковий квартовий хід $a^1 - d^2$), елементи танцю – , святкове мажорне забарвлення¹; змінюється і тембровий колорит: спочатку тема звучить у флейти, потім долучається кларнет, тромбон і навіть дзвіночки, як відгомін ярмарку, що віддаляється в останньому номері. Надалі лейтмотив можна зустріти в різноманітних ситуаціях: композитор неначебто нагадує нам час від часу, що все сценічне дійство – лише ярмаркова гра, нібито карусель повертається то однією, то іншою фігуркою².

Звучання теми породжує асоціації з пастушим награванням, наприклад, такого плану:  (приклад взято із статті Ю. Столярової [257]). Це, у свою чергу, відсилає нас до традицій народного музикування: «Сільські ярмарки й гуляння неодмінно супроводжувалися грою на музичних інструментах. <...> Ярмарок був одним із місць, де в концентрованому вигляді звучала сільська вулична гра, яка служила розважальним музичним фоном, свого роду оформленням дозвілля» [257, с. 67]. Як пише музикознавиця, ярмаркова інструментальна гра мала свої характерні музичні особливості – «асиметричне остинато типу $A - A_1 - A_2 - (...) - A_n$ » [257, с. 69]. Виконавець брав будь-яку вподобану йому музичну формулу, змінюючи її і нанижуючи варіанти один за одним. Таке поспівоче варіювання засноване «на переборах звуків даного конкретного ладу (народна мікросерійна техніка)» [257, с. 68]. Подібним чином В. Птушкін поводить і з лейтмотивом ярмарку, змінюючи наспіви ритмічно й приєднуючи їх один до одного.

¹ Певну тональність композитор за нею не закріплює, вільно трансформуючи залежно від музичного контексту.

² Він звучить у двох танцях (№№ 2 та 6, 1 д.; останній повністю побудовано на його інтонаціях). Крім того, він несподівано нагадує про себе в прораші між двома вокальними номерами, немов у проріху в декораціях проглядається бурління навколишнього ярмарку. Цікаво, що і остання проспівана репліка в першій дії, яка містить у собі мораль всієї казки (Старий співає: «*А перед нею разбитое корыто*»), повністю побудована на темі ярмарку (див.: додаток Е, № 37, с. 274). У другій дії ця тема зустрічається набагато рідше, всього у двох номерах, не враховуючи № 24, що є своєрідним епілогом, у якому дія з казкового виміру повертається на ярмаркову площу.

Лейтмотив Старої в опері не відрізняється від використаного в музичному спектаклі «У Лукоморья дуб зелений...» і не має нових елементів. Він зустрічається як у вокальній партії персонажа (автохарактеристика героїні «Старуха пряла свою пряжу» заснована на її темі), так і в оркестрі, вільно транспонуючись в різні тональності (у 1 д. *g-moll* і *f-moll* при експонуванні, № 1, *b-moll* у № 2). Крім того, лейтмотив «імплантується» в партії Старого та Рибки в ті моменти, коли мова йде про Стару (аріозо Старого, № 16, відповідь Рибки, № 23, 1 д.)¹. Вибір синтезатора як лейтінструменту дозволяє композитору внести додаткові риси в образ Старої. Саме в його штучному, «відстороненому» звучанні постає музична характеристика героїні. Завдяки цьому в музичну тканину опери вводиться сатиричний елемент, що підкреслює уявну велич і важливість Старої.

Якщо порівняти лейтмотиви ярмарку й Старої, буде помітна їхня безсумнівна інтонаційна спорідненість (див.: додаток Е., № 38, с. 275). Зближення тем роз'яснюється в контексті балаганної традиції, що була поширена на території колишньої Російської імперії протягом ХІХ століття. Одним із її обов'язкових персонажів був «ярмарковий дід», який розважав публіку жартами, примовками, дотепами. Хоча об'єкти висміювання обиралися різні, й нерідко вони були пов'язані з суперечливою ситуацією, деякі з них відрізнялися постійністю, бо подобались глядачам: «Мабуть, найголовніше місце в репертуарі дідів, – зазначає А. Некрилова, – займала перша з названих тем – “жіноча”. Кожен дід (виключень майже не було) мав “крупно намальований портрет потворної баби”, який він показував публіці, супроводжуючи настільки ж карикатурною характеристикою» [185, с. 124].

На фоні представлених дійових осіб першої дії рельєфно виділяється образ Рибки, чарівної істоти з іншого світу. Її лейтмотив, інтонаційно нічим не відрізняючись від використаного в музичному спектаклі, окрім тональності – С-

¹ Зазначимо, що у першій дії музичного спектаклю даний прийом не застосовувався. Поява лейттеми в оркестрі допомагає втілити ремарки, які не озвучуються словесно (тт. 18–19 у № 2, 1 д.): лейтмотив проводиться паралельно написаному тексту «Да старуха брови нахмурила: / Хватит, мол, плясать, сеть поря тащить». Надалі тема трансформується в жанровому ключі й стає основою танцю дівчат (№ 26, 1 д.).

dur, експонується в № 4. Пов'язаний із першим її «виходом», лейтмотив піддається розвитку, створюючи цілісну музичну картину, і в подальшому в такому вигляді більше не зустрічається. Тільки в останній сцені (№ 28) в оркестрі можна почути його елементи в супроводі остинатного баса *C*, які замінять відсутню відповідь Рибки на останнє прохання Старого про перетворення Старої на володарку морську¹.

Приєм лейтхарактеристик зберігається і в другій дії опери, де фігурують два основні лейтмотиви – Цариці-мачухи й Царівни. Лейтмотив Цариці з'являється в оркестрі, попереджаючи про вихід героїні. В. Птушкін на його основі вибудовує непряму характеристику персонажа в хорі служниць. Завдяки цьому образ героїні набуває деякої заданості, аргументуючи особливості її сольних висловлювань, які не виходять за межі даного інтонаційного комплексу. Винятком є аріозо Цариці в ситуації її переодягання (№ 16, 2 д.). Незважаючи на те, що музика змінюється, в оркестрі посилюються загрозливі інтонації. Як одна з ключових фігур другої дії Цариця-мачуха отримує детальну характеристику при зовнішній відсутності різноманітних форм висловлювань. У цьому бачиться вплив оперного жанру, який висуває перед композитором вимоги більш пластичного рішення образу. Доречно нагадати про теситурні зміщення останніх фраз героїні в нижній регістр, що відсилає до барокового досвіду використання фігури *catabasis*, пов'язаної з поняттям падіння, смерті, могили. Так за допомогою музичних засобів конкретизується сценічна ситуація, вичерпуючи дану сюжетну лінію.

Лейтмотив Царівни трактований як в музичній виставі «У Лукомор'я дуб зелений»; зберігається також послідовність його формування та розвитку: перші натяки при появі героїні (*E-dur*), потім розгорнутий виклад у сцені заручин із Єлисеєм, до того ж перехід у *D-dur* збігається з фразою «Почту» –

¹ У всіх інших випадках (п'яти зустрічах-проханнях) лейтмотив звучить тільки у вокальній партії при позитивних відповідях Рибки, підтримуваний партією оркестру (різнтотонально забарвлене тремоло у скрипок). У відповіді п'ятої зустрічі партія Рибки збагачена розпізнаваним низхідним ходом із лейтмотиву Старої (на словах «будет Старуха царицей»). Питальна ж частина «виходів» Рибки будується на іншій мелодії, яку також можна приписати до лейтмотиву. Залишаючись у загальних рисах незмінною (висхідний початковий хід на квінту або інший широкий інтервал вгору), вона все ж варіюється мелодично.

«И жених сыскался ей». Далі елементи лейтмотиву з'являються в супроводі відповідей Дзеркала (див.: додаток Е, № 39, с. 275), поки Царівна жива. Звернемо увагу на деякі суттєві зміни при стабільності тематичної основи. На відміну від музичного спектаклю, де лейттеми Царівни і Цариці-мачухи були тонально стабільні й контрастні, в опері вони постійно змінюють ладотональну забарвленість, при усталеному прийомі протиставлення мажору й мінору¹. Про драматургічну значущість лейтмотиву говорить його поява в сцені пошуків королевичем Царівни. При цьому драматизм ситуації підкреслений втратою лейтмотивом своєї цілісності. Таке сприйняття підкріплюється його відновленням у сцені оживлення Царівни (№ 21, 2 д.). Складні перипетії казкового оживлення знаходять відображення у варіативних перетвореннях даної теми, завдяки чому вибудовується динамічне просування подій у системі багаторазової ситуативної повторюваності.

Оцінюючи композицію першої дії опери, вкажемо на дію принципу рондальності, оскільки чергування ситуацій у літературному першоджерелі й лібрето залишається незмінним (сцени незадоволення Старої змінюються сценами прохань, звернених до Рибки). Між тим, відсутність механічного «ходіння по колу» в самому пушкінському тексті підхоплюється композитором, породжуючи ланцюг варіантних перетворень музичного матеріалу.

У другій дії визначені композиційні риси утримуються відповідно до пушкінського оригіналу. Заданий алгоритм зберігається на макрорівні твору, оскільки тема ярмарку виконує своєрідну функцію рефрену. «Всеосяжне рондо» в опері В. Птушкіна, хоча воно і не виходить на перший план, можна порівняти із каруселлю, яка часто з'являється в опері, цілком матеріальним елементом декорацій, за допомогою якого пропонується здійснювати чарівні пересування й перетворення. Згадаймо, що саме слово «рондо» походить від французького «*rondeau*», що означає «коло» або «рух по колу». Жанрово-танцювальна спрямованість тем (особливо в першій дії) підкріплює виникаючі

¹ Нагадаємо, що в музичному спектаклі *c-moll*, як тональність Цариці-мачухи, витісняє *C-dur* із моменту смерті Царівни. В опері це підмінюється появою *g-moll* (№ 17, 2 д.), який, як уже зазначалося, пов'язаний із традицією арії *lamento*.

аналогії. Риси подібної традиції музикознавці відзначають у творчості молодого І. Стравінського. У балеті «Петрушка» «масові сцени, що тяжіють до рондальності, наочно втілили <...> типові принципи естетики російських художників початку століття» (тих, хто входив до славнозвісного «Світу мистецтва»). Ці принципи полягали у видовищності, картинності, позиції «очудненого споглядання» [72, с. 41].

Стійкість виявлених принципів породжує інший рід асоціацій. Мимоволі пригадуються рядки вірша Ф. Сологуба, поета Срібного століття: «Словно бусы, сказки нижут...». Посилаючись на фольклорні традиції, вони відображають природу опери-дійства В. Птушкіна. Послідовність двох казок, уміщених у межі окремих дій, гіпотетично може бути продовжена нескінченно, подібно до того, як крутиться карусель, «перемикаючи» у творі розповідь із однієї казки на іншу. Отже, в «Дивах дивних» В. Птушкін органічно поєднує академічні основи оперного жанру з традиціями народного театру, створює яскравий, видовищний твір для дитячої аудиторії.

3.3 Соціальна проблематика в операх для дітей-слухачів початку XXI століття

XXI століття входить до історії як епоха, коли, з одного боку, суспільство вчиться буди толерантним та поважати кожную особистість, з іншого – рівень насильства в ньому не знижується, навпаки, завдяки розповсюдженню мережі Інтернет, доступності комп'ютерних ігор, що пропагують жорстокість, стає дедалі вищим. Недивно, що такий стан речей знаходить відклик в різних галузях мистецтва, зокрема, в музиці для дітей і опері для дітей-слухачів. Наразі в її царині стали з'являтися твори, пов'язані з темами війни, насильства, жорстокості. Поки їх небагато, але вже можна говорити про утворення певної лінії у межах жанру. Одним з перших зразків назвемо «Володаря мух» Є. Подгайця (1995; прем'єра у 2007, Дитячий музичний театр ім. Н. І. Сац) [64, с. 23]. Лібрето написано за однойменним дебютним романом майбутнього

нобелівського лауреата В. Голдінга, але в опері сюжет постає в новому світлі. Як пише Є. Голубева, композитор «розставляє свої авторські акценти» [64, с. 24]. Він додає відсутніх в книзі персонажів – ангелів, яких репрезентує хор. Вони спостерігають за дією, не включаючись в неї, і проявляють себе тільки в «кульмінаційних точках». Їхнім лейтжанром є хорал, основний зміст якого – молитва «Боже! Спаси, збережи хлопчиків» [там само]. Звертає на себе увагу інтонаційна основа лейтмотиву групи антагоністів, «хлопчиків з церковного хору» – тема *Kyrie eleison*, запозичена з меси *h-moll* Й. С. Баха, – який «народжується <..> подібно до того, як само плем'я поступово утворюють хлопчики» [там само]. На противагу В. Голдінгу, Є. Подгайць уникає відсилок до пов'язаних з історією фашизму подій ХХ століття, але продовжує задум письменника – продемонструвати, що «звірине закладено в людині споконвічно, і лише в малій мірі залежить від оточуючого світу» [64, с. 25]. Ця наскрізна тема опери наводить на роздуми глядачів різного віку; особливо ж актуальною вона стає для підлітків (в опері діють їхні однолітки) під час становлення їхньої особистості, коли загострюється проблема вибору.

Знаходить собі місце в оперній царині і вкрай важливе питання насильства в школі. Воно існувало, мабуть, з того часу, як з'явилися навчальні заклади, але увагу вчених почало привертати в останній третині ХХ століття. Саме в цей час норвезький психолог Д. Ольвеус (*Dan Olweus*) ініціював перше дослідження «явища булінгу серед хлопчиків» [4]. За його визначенням, булінг (цькування) – це «навмисна систематично повторювана агресивна поведінка, що включає нерівність соціальної влади або фізичної сили» (цит. за: [35, с. 149]). Він може бути прямим; у цьому разі дитині завдають фізичних ушкоджень, ображають словами, примушують віддавати гроші; може бути і більш складним для виявлення – непрямим, коли дитина стає жертвою пліток, бойкоту або маніпуляцій дружніми відносинами [35, с. 150] – «Я не буду дружити з тобою, якщо ти (не)...». Не дивно, що таке відношення має негативний вплив на все життя дитини, починаючи від емоційного самопочуття (аж до самогубства) і закінчуючи академічною успішністю. Тому в останні роки

вчені-психологи стали приділяти більше уваги вивченню цього поведінського феномену, випускати публікації щодо розпізнавання булінгу і створювати навчальні програми для шкіл, що сприяли б зменшенню невтішної статистики. Як один з прикладів назвемо програму Е. Роленда (*Erling Georg Rolend*, Норвегія), наведену А. Борщевською. Її складовими елементами є: «ефективне читання та обговорення у класі» творів чи фактів з життя про подібні випадки; написання учнями творів-есе щодо гаданих емоцій жертви; «рольові ігри, в котрих програється поведінка задираки та жертви»; дискусії та розмови за цією темою на загальних зборах класів [34, с. 51]. Дослідження, однак, свідчать, що опера для дітей-слухачів теж може ефективно презентувати тему шкільного булінгу. Як повідомляє Ф. Гьоккайа (*Fusun Gökkaya*), прослухування та наступне обговорення в межах антибулінгової кампанії «Повітряного змія Елайджі» (2006; «*Elijah's Kite*») канадського композитора Дж. Ролфа (*James Rolfe*, див.: додаток А, с. 252) дало кращий ефект, ніж попередні соціально-емоціональні заняття. Опитування показало збільшення кількості дітей, інформованих щодо цькувань, а частота випадків значно знизилася [367, с. 174].

Отже, що ж вклали композитор та лібретист К. Чаї (*Camyar Chai*) в цю оперу, щоб вплинути на аудиторію? У центрі сюжету – 9-річний хлопчик Елайджа (тенор), новачок у школі – він вчиться там лише тиждень. Поряд із ним навчаються інші діти – 10-річна Кіша (сопрано), 11-річна Ніккі Леру (мецсо-сопрано), її одноліток та товариш задиракуватий Біллі Бретт (баритон). В день, коли починаються події «Повітряного змія», в клас приходить «новенька» – 10-річна Міріам (сопрано). Окрім цього, в опері передбачений дитячий двоголосний хор (сопрано і альти). Елайджа має повітряного змія, на якому мріє полетіти в далечінь, але змії не літає. Іграшка не є звичною для інших дітей, тому вони вважають хлопчика диваком, а Біллі та його друзі дразняться через це. Коли на перерві «булер» знову починає задиратися до нього, на захист стає Міріам. Але наступного дня дівчинка сама долучається до команди Бретта. Елайджа порівнює її з самим Біллі, адже вона негарно повелася з Кішею – відмовилася спілкуватися з нею, тому що так захотіла Ніккі. Тут маємо дуже

доречно введений приклад «маніпуляції дружбою» (різновид пасивного булінгу): «*Ми чи вони, так воно є, будь крутою або дивакуватою*» [419, с. 37] – каже дівчинка, підштовхуючи Міріам до вибору між Кішею, Елайджею та компанією «крутих». Під таким тиском вибір робиться на користь останніх, і висновок Елайджі – «*Ти не герой, ти така ж, як і Біллі*» – злить героїню і штовхає до насильства. Вона вихоплює змія та ламає іграшку. Діти розгублені – навіть Біллі тільки погрожував зробити це, але ніколи не наважувався. Наступного дня Кіша приносить полагодженого змія (батько допоміг відремонтувати його), а Елайджа вибачає Міріам. Діти разом запускають змія, і до них несподівано приєднується Біллі Бретт, зачарований красою іграшки в небесах. Наступає загальне примирення, і натовп школярів біжить гуляти.

Окрім вже вищеназваного випадку, в сюжеті є ще кілька прикладів цькування, які потім можуть стати темою класної дискусії. Активні різновиди можна спостерігати в першій дії (3 сц.), коли Біллі відбирає у Елайджі ланч, називає його тупим («*goofhead*»), дивакуватим («*weirdo*»), потім обзиває Міріам товстункою («*fatty*») і хоче вдарити її. Але тут Міріам дає йому відсіч – батько навчив її прийому дзюдо. У другій дії вже Міріам демонструє поведінку булера – розриває змія Елайджі (1 сц.). Цікавою особливістю опери Д. Ролфа є здатність її героїв змінюватися та розвиватися. Їх не можна назвати застиглими казковими масками, це живі діти, кожен з яких припускається власних помилок, вчиться просити пробачення або пробачати, робити вибір. Образи проходять розвиток від початку до кінця твору, не дивлячись на його невелику тривалість (близько 33 хвилин).

Опера створена для виконання під супровід фортепіано, електрооргану, перкусійної установки та бас-гітари. Невелика кількість інструментів робить твір мобільним і придатним до показу у різних школах, а не тільки в стаціонарному театрі, в чому був намір авторів. Але й таких досить скромних засобів вистачає для окреслення різниці між двома інтонаційно-образними сферами. До першої на початку першої дії повністю належить тільки Елайджа, хлопчик-мрійник. Його сольні репліки частіше за все звучать під прозорий

акомпанемент фортепіано. Інколи, при появі у нього неприємних думок, втручаються «ворожі» звуки. Так відбувається в першому його монолозі «Я хотів би полетіти звідси». Як тільки з'являються слова «класна кімната», «книжки», «брудні погляди булера», відразу ж звучать удари по тарілкам (*HiHat*). Інших героїв, що належать до другої сфери – дітей сучасної культури, – супроводжують ритми ударних та звучання електроінструментів (часом всі вони поєднуються, іноді грають окремо один від одного). Різке протиставлення можна почути відразу у першому хорі «Час обіду» (1 сц., 1 д.). Репліка хлопчика «*Полетіти на змії*» повисає в цілковитій тиші після безперервного потоку уривчастих слів інших дітей, які під час перерви хочуть «танцювати», «товкати», «пліткувати», «кричати», грати у «футбол», «бейсбол», «хокей». Але поступово кантиленна сфера Елайджі залучає до свого кола й інших, хоча б на деякий час, коли між ними встановлюється контакт. Спочатку це Кіша, вона співчуває і хоче допомогти із зламанним змієм (1 сц., 2 д.); потім – Міріам, чий відвертий монолог-зізнання «Коли я вчинила погано» (2 сц., 2 д.) спочатку звучить тільки в супроводі фортепіано. В ансамблі «Коли ти один-однісінький, подивися на небо» (передостанній епізод в опері), що об'єднує всіх солістів і хор, починаючись *a capella*, до голосів спочатку приєднується фортепіано, потім м'які баси електрогітари. А перкусія з'являється знов тільки в останньому ансамблі – репліці першого «Час обіду».

У вокальних партіях героїв містяться підказки до розкриття їхніх характерів. Оскільки «Повітряний змій Елайджі» написаний для професійних співаків, голосовий діапазон в кожній із ролей є досить широким. Вживання найвищих звуків традиційно пов'язано з великою інтенсивністю почуттів. Зокрема, перший сольний епізод в партії тенора (1 д., 2 сц.) містить висхідний мотив ($c^1 - a^1$), який припадає на слово «сонце» – Елайджа мріє полетіти на змії «*так високо, як хмари, так далеко, як сонце*» [419, с. 8]. Аналогічний висхідний секстовий хід у тому ж тексті використано і в останньому ансамблі, тільки цього разу теситура підіймається на півтона, і b^1 головного героя дублюється b^2 у Кіши. В напруженій кульмінаційній сцені, коли Міріам ламає змія, у

хлопчика виривається протяжний протестуючий крик «Ні!» на b^1 впродовж 4 тактів. У партії Біллі Бретта поява високих звуків пов'язана зі сферою негативного. Наприклад, коли він передражнює розгубленого Елайджу, Біллі на f^1 вдається до фальцетного регістру (згідно з авторською ремаркою *falsetto*), наслідуючи його високий голос [419, с. 19]. У сцені сварки з Міріам (1 д., 3 сц.) остання образа – чотириразове повторення слова «товстунка» – звучить поперемінно на звуках $d^1 - f^1$, які входять до верхнього регістру баритону. Але, коли на наступну відповідь дотепної дівчинки задираці вже нема чого сказати, він «вибухає» рикоподібним криком «*Aaarrggghhh*» на високому fis^1 .

Таке ж значення для окреслення образів має й інтонаційна складова. Елайджу в його власних висловлюваннях Д. Ролф наділяє мелодійними кантиленними фразами, натомість Біллі Бретт, Ніккі, Міріам спочатку майже весь час співають речитативну скоромовку, основу на чергуванні восьмих та шістнадцятих, часто синкоповану. Але з розвитком дії, коли вони зближуються з головним героєм, їхнім партіям теж стає притаманний плавний рух, фрази, мрійливо спрямовані вгору. Квінтет із хором «Коли ти один» повністю побудований на мотивах, властивих Елайджі – в них поєднується поступовий висхідно-низхідний рух з м'якістю коливань розміру 6/8. До того ж у партії фортепіано присутній елемент, протягом всієї опери пов'язаний з образом хлопчика-власника змія – це швидкі легкі висхідні секунди шістдесятчетвертими в усіх регістрах фортепіано. У контексті всього твору вони набувають значення його лейтритмоформули, оскільки з'являються тільки в моменти, що прямо чи опосередковано відносяться до Елайджі. Це можуть бути як його власні сольні промови, так і епізоди, коли хтось говорить про нього, як, наприклад, в ситуації, коли Кіша міркує, як можна полагодити змія: «*Я знаю, ти можеш полетіти вгору до неба... Я буду пробувати і пробувати і пробувати...*» (кінець 1 сц., 2 д.) [419, с. 42]. Використовує композитор і звуконаслідування, кожний раз, залежно від сюжетного моменту, по-іншому.

Для створення образу Біллі Бретта значущою виявляється стилістично знижена лексика в його репліках. Лайкою він оперує для приниження

оточуючих – «недоумок» («*twerp*»), «ботан» («*nerd ball*»), «ненажера» («*chubber*»), «колода» («*blimp*», у значенні образливого для корпулентної людини слова) тощо, знецінюючи розумові здатності чи особливості зовнішності. «Ліниві» розмовні форми слів – «*doncha*»¹, «*gotta*»², «*gimmi*»³, «*ya*»⁴ – додають образу бажаної «крутизни», адже Біллі – лідер групи дітей. Під дражнливо-образливу сферу підпадають і звуконаслідування, якими «обмінюються» Біллі і Міріам (3 сц, 1 д.). Спочатку він називає дівчинку «коров'ячим м'ясом» і відразу ілюструє свій висновок мукуванням, «мерзенним і перебільшеним», за композиторською ремаркою [419, с. 25]. У партитурі воно позначено нотами без певної звуковисотності, спочатку чвертями на других і четвертих долях (фрагмент довжиною в два такти), а потім в синкопованому ритмі, починаючи з залігової восьмої. Останній фрагмент також займає два такти, але у другому звучить низхідне глісандо без уточнення тону, до якого сягає цей хід, як у творах авангардистів. Але Міріам вміє захистити себе, і після сцени словесної перепалки, коли Біллі не має більше чого казати, вона «з удаваною скромністю» питає його: «*Що сталося, Біллі? Кішка забрала твого язика?*», підкріплюючи сказане демонстрацією нявчання [419, с. 48]. У цьому разі звуконаслідування має усталену звуковисотність і базується на дворазовому чергуванні висхідних малої терції $a^1 - c^2$ та малої секунди $a^1 - b^1$. Для імітації ж ще одного образливого звуку – грандіозної відрижки. Біллі після того, як він покуштував відібраний у Елайджі ланч – Д. Ролф залучає «левовий рик» («*lion's roar*»)⁵, включений до складу перкусії. Такі штрихи додають достовірності взаєминам дітей, адже добре відомо, що і в межах гри, і намагаючись принизити свого опонента під час сварки, вони використовують багато жестів, рухів та слів, пов'язаних, зокрема, з «матеріально-тілесним планом» (М. Бахтін).

¹ «*Don't you*» – питальна формула; може перекладатися як «чи ти не?...».

² «*Got to*» – модальний вираз, який передає повинність, наприклад: «*You gotta tell me*» – «Тобі прийдеться сказати мені».

³ «*Give me*» – прохання або наказ «дай мені».

⁴ Скорочення від «*you*» – «ти» або «ви», «Ви».

⁵ Левовий рик – мембранофонний інструмент, різновид барабану, що має струну або кінський волос всередині. При рухах вперед-назад утворюється звук, подібний до звуків, які видає лев [401].

Розвиток подій в опері Д. Ролфа відбувається досить динамічно, тому сольні вислови стислі і, найчастіше, переходять в ансамблеву сцену. Натомість композитор залучає різні форми ансамблів. Серед них – сцени-діалоги та сцени-полілоги, дуети: (Елайджі і Міріам, 2 сц., 1 д.; Міріам і Біллі, 3 сц., 1 д. та інші), тріо *a capella* в формі канону (Кіша, Міріам, Елайджа, 2 сц., 2 д.); квартет (до учасників попереднього тріо приєднується Біллі), що також починається без супроводу, а потім продовжується під прозорий акомпанемент фортепіано, квінтет всіх дійових осіб з двоголосним хором. Перший і останній ансамблі в опері – це квінтети, в яких спів наближується до ритмічного скандування з миттєвим переключенням з однієї групи партій до іншої. Перший ансамбль більш розгорнутий (68 т.), другий експонує той же самий музичний матеріал, але в концентрованому вигляді (39 т.). Ці сцени виконують формоутворюючу функцію, обрамлюючи весь твір. У квінтеті ж з другої дії (2 сц.), навпаки, панує кантиленна основа (інтонаційна сфера Елайджі об'єднує всіх дітей, коли вони знайшли спільну мову, як уже було відмічено вище). З точки зору взаємодії між героями цікава коротка, але насичена дуетна сцена між Маріам і Біллі. Заданий на початку темп *Poco più mosso* (чверть = 104) залишається незмінним, але завдяки ритмічному дробленню (восьмі стають восьмою з крапкою та шістнадцятою), додаванню синкоп, скороченню пауз між репліками та постійному підйому теситури здається, що швидкість сварки зростає. В ансамблі Кіші і Елайджі з хором композитор і лібретист дотепно переробили дитячу пісеньку «Одного дня п'ять каченяток» («*Five little ducks*») [361] в розповідь про жертв розбишаки Біллі Бретта. В опері вона називається «*П'ять маленьких дітей вийшли одного дня*» і наводить слухачам ще п'ять прикладів булінгу. У першого хлопчика Біллі Бретт забрав «*його улюблену бейсбольну картку*» [419, с. 14–15], дівчинку налякав стрибком з дерева і «*вдарив по колінці*» [419, с. 15], наступну жертву штовхнув в спину так, що дитина впала [419, с. 16]. Ще один хлопчик отримав удар по голові [419, с. 7], а останньою дитиною, яка вийшла погуляти, виявився сам Бретт, який так налякав інших, що їхні «*штаниці намокли*» [419, с. 14–15]. Перший чотиритакт теми композитор

зберіг незмінним (див.: додаток Е, № 40 а–b, с. 275); ритмічні варіації пов'язані з метрикою слів. Початкові два такти другої фрази складає омінорена версія оригіналу, а останні два такти, текст яких повідомляє, що саме вчинив Біллі з тою чи іншою дитиною, написані композитором і базуються на скандуванні для підкреслення змісту текста. Контраст радісного початку куплету та частини з розповіддю про нападки агресора підкреслено співставленням *E-dur–e-moll*.

Оскільки опера Д. Ролфа «Повітряний змій Елайджі» призначена для виконання професійними співаками-артистами, не дивно, що акомпанемент часто не дублює вокальні партії. У цьому творі основні його функції – створення потрібної для конкретної сцени атмосфери, посилення емоційного забарвлення того чи іншого висловлення, організація за допомогою різних тембрів перкусійної установки специфічного ритмо-звукового простору, притаманного сучасності. Завдяки останньому 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» (втіленої завдяки хору) [356]. Особлива актуальність цього твору полягає в тому, що через сюжет із реального життя він знайомить дітей із законами оперного жанру, який дозволяє співчувати героям та актуалізувати власний досвід.

Одним з невеселих, але необхідних нововведень в опері для дітей-слухачів стають сюжети, в яких автори звертаються до тем насильства і війни, раніше немислимих у постановках для дитячої аудиторії. До теперішнього часу суспільство досягло такого рівня розвитку, який, здавалося б, дає всі підстави вірити, що гуманістичні ідеали – людська гідність, цінність людського життя – не будуть лише красивими словами романтиків-ідеалістів і не будуть нехтуватись на догоду злості, ненависті, пожадливості та жаданню наживи. Ще в першій половині ХХ століття відомий німецький письменник Томас Манн, кажучи про сучасний йому цивілізований світ, підкреслював: «Я під “цивілізованістю” розумію усвідомлення тієї головної істини, що війна більше неприпустима» [163, с. 67]. Проте, як свідчить досвід минулого ХХ і ХХІ

століття, війна нікуди не пішла, вона лише отримала новий вигляд, дальший від одвічної людської суті. Гострота цієї проблеми є такою, що вона знайшла віддзеркалення абсолютно у всіх формах мистецтва – досить пригадати застиглу у вічно триваючому крику «Герніку» (1937) П. Пікассо, незліченну кількість художніх фільмів, що розкривають потворність війни на всіх мовах світу, цілий напрям в англійській поезії, названий «окопні поети» – відгук рядових солдатів на події Першої світової, збірку «Обличчя світу» французького поета Поля Елюара тощо. Не залишилися осторонь від реакції на оберти кривавого маховика і композитори різних країн, об'єднані гарячим бажанням захистити людство від настільки страшних помилок у майбутньому. Особливо дієвим у цьому плані став оперний жанр, який завжди відгукувався на актуальні проблеми своєї епохи. Завдяки своїй синтетичній природі і виразним можливостям, що розширилися в ХХ столітті, він став, мабуть, жанром, що має найбільш сильну палітру для віддзеркалення всіх відтінків важких подій сьогодення. Серед найбільш значущих опер, що безпосередньо або опосередковано пов'язані з цією темою – «Солдати» (1958–60) Б. А. Циммермана (вони не прив'язані до певної військової кампанії, але, як пише О. Мокроусов, завершуються кадрами із записом ядерного вибуху, «що символізує насильство всіх проти всіх» [178]), «Оуен Уїнгрейв» (1971) Б. Бріттена, «Зорі тут тихі» (1973) Д. Молчанова. Доповнюють цей ряд «Пасажирка» (1967–68) М. Вайнберга, «Жіночий оркестр Аушвіца» (2004–2006) Ш. Хойке. Остання опера, названа композитором «драматичним театром у трьох діях», виділяється серед інших, оскільки, за словами А. Мізітової, є першим зверненням до раніше табуованої теми Голокосту в оперному мистецтві [171, с. 162]. Поряд із цією оперою стоїть «Військовий реквієм» (1962) Б. Бріттена, про зміст якого сам композитор сказав: «У ньому багато жалю з приводу жахливого минулого. Але саме тому Реквієм звернений до майбутнього. Ми бачили приклади жахливого минулого, тому повинні запобігти таким катастрофам, якими є війни» [176]. Традиційно такий твір адресується дорослій аудиторії, діти ж залишаються осторонь через їхній вік і

необхідність бути довше захищеними від важкої і непривабливої реальної дійсності. Проте, щоб захистити майбутнє, необхідно виховувати адекватні ціннісні орієнтири в тих, хто незабаром стане його творцем. Саме з цією метою перед прем'єрою опери Ш. Хойке у фойє театру Крефельд/Менхенгладбах проводилася виставка «Музика як примусова праця. Музика як рятівник», підготовлена учнями двох класів місцевої школи [133]. Приєднався до руху, який прагне запобігти таким катастрофам у майбутньому, і американський композитор Д. Ческі (*David Chesky*, див.: додаток А, с 253). Його дитяча опера «Мишача війна» («*The Mice War*»; 2007) апелює перш за все до молодих слухачів, розкриваючи в доступній формі через алегорію всі стадії формування військового конфлікту. До вибору сюжету опери підштовхнула війна в Іраку 2003–2011 років. Трагічний досвід сучасності спонукав композитора, який не приймає криваві конфлікти, створити твір, що зможе як «розвивати дітей музично, так і показати абсурдність війни» [426]. В особистому листуванні Д. Ческі відзначив, що хотів показати всім дітям, як «людство може навчитися вирішувати проблеми шляхом переговорів, а не вбиваючи один одного». Прем'єра вистави відбулася в 2007 році в Нью-Йорку. У 2011 році опера була поставлена в Тайвані (у перекладі китайською мовою), 12 вересня 2013 року пройшов прем'єрний показ у Кракові. У 2016 році завершилося створення мультиплікаційного фільму за цією оперою, зараз доступного для перегляду або придбання на сайті компанії *Amazon* [433]. У США частина вистав пройшла в школах і, як відзначає диригент оркестру Майамі Е. Рінальді (*Elaine Rinaldi*), «це була чудова можливість принести живу музику до шкіл, дати вчителям можливість говорити зі своїми учнями про ненасильство і представити дітям оперу/класичну музику одночасно» [426]. Свою творчу позицію вона пояснила тим, що оперу можна використовувати як частину кампаній, направлених на боротьбу зі шкільним цькуванням.

Лібрето опери належить самому Д. Ческі (див.: додаток Б, с. 260). До виконавського складу входять тенор, мецо-сопрано або сопрано (відповідно до ремарки композитора) і баритон, але, як відзначає автор е замітках для

режисера, «за наявності ресурсів і відповідного бюджету, будь ласка, використовуйте стільки співаків, скільки ви можете дозволити собі» [337], передбачена навіть можливість розділення однієї партії між двома виконавцями. Завдяки цьому постановку можливо здійснити практично в будь-яких умовах, що демонструє наміри композитора – зробити своє звернення максимально доступним. Приклади мобільного складу ми спостерігали і в інших операх, як для дітей-виконавців, так і для дітей-слухачів.

Структурною одиницею опери Д. Ческі обирає дію (всього в опері їх одинадцять), хоча за своїми функціями вона відповідає швидше картині, яка, як відомо, є відносно завершеною частиною дій, обмеженою одним місцем дії і складом персонажів. Водночас обраний композитором спосіб організації музичного континууму асоціюється з літературою – дія уподібнюється розділу книги (цьому враженню сприяє власна назва кожної дії). Досить часто дослідники звертають увагу на вплив законів музики на літературні твори, зокрема, І. Іванова і А. Мізітова відзначають, що «залучення музики до літературного тексту сприяє розширенню його смислового простору, виникненню специфічно поліфонічних прийомів – імітації і контрапункту» [98, с. 158]. У цьому ж разі Д. Ческі як модель дитячої опери бере структуру дитячої книги. Музичні переходи від епізоду до епізоду здійснюються без зупинки, контраст виникає через темпові та ритмічні зіставлення.

При мінімальному складі ролі розподіляються так: тенор – Оповідач і Таші, Червоний мишачий король; мецо-сопрано/сопрано – Баджі, Синій мишачий король і Альберт, молоде мишеня, яке протестує проти війни; баритон – Генерал Кан. Опера може йти під акомпанемент як фортепіано, так і невеликого оркестру у складі струнних (скрипка і контрабас), духових (флейта, кларнет *in B*, фагот, труба *in C*), ударних (малий барабан, трикутник, дерев'яна коробочка, великий барабан, тарілки декількох видів), арфи, дзвіночків і марімби. Партію хору композитор доручив оркестрантам. Спів, як такий, їм практично не доручено, переважно артисти повинні промовляти текст у певному ритмі, а інколи просто виражати якусь емоцію – радість, обурення,

страх. Однак в одному з ансамблів, – «О, бідний Альберт» (8 дія), вони мають співати на два голоси, причому верхній голос співпадає з партіями солістів, а нижній утворює гармонічні співзвуччя до нього. Вимоги до солістів відносно голосових даних досить скромні – теситура партій не виходить за межі середнього регістра (e^1 у тенора, c^1 у баритона, e^2 у сопрано/мецо), що розширює коло співаків, яких можна залучити до виконання партій, відсутні фрази широкого дихання. У переважній більшості випадків Д. Ческі вдається до речитативно-декламаційного типу вокальної мелодики, оскільки головна його ціль – донести до слухачів закладене в текст лібрето послання про те, що взаємоповага і цінності кожної істоти важливі. Окрім опанування цієї стилістики, складність для співаків криється і в завданні виконувати партії декількох героїв одночасно. У цьому разі потрібне миттєве перемикання і пошук різноманітних тембрових фарб, які додали б кожному персонажеві індивідуального характеру і утримували увагу аудиторії.

Сольні висловлювання впродовж всієї опери зустрічаються рідко, переважно розвиток дії будується на комбінації речитативних фраз і розмовних реплік, причому, залежно від характеру дії, кількість проспіваного або виголошеного матеріалу міняється від дії до дії. Наприклад, у 4 дії («Декларація»), де відбувається оголошення війни, співаються лише дві фрази, останні виголошуються на тлі акомпанементу дерев'яних духових (як вільна мова і як імітація ритмізованого скандування на словах «Війна Червоних Мишей»); у 7 дії («До моря») майже весь час співає Оповідач, а миша Альберт і Король Таші ведуть переговори, спілкуючись без музики. Від таких фрагментів відрізняється аріозо Генерала Кана «Ви хочете їсти жовтий сир?» у 5 дії. Його перший восьмитактний розділ (у *b-moll*) заснований на поступовій мелодії, яка неодноразово зустрічається в партії Оповідача (тому можна вважати її мотивом оповідання); контрастну середину утворює ансамблева вставка (всі солісти разом ритмічно виголошують слова: «Рожевий сир – хороший сир, рожевий сир – наш сир»), потім після мовного «містка» – агітаційного заклику Генерала «Не бійтеся, друзі мої Миші! Ми боротимемося зі всією доступною нам потужністю

і захистимо нашу країну» – повертається початковий розділ аріозо (в *h-moll* цього разу). Отже, аріозо Генерала Кана можна розглядати як своєрідно трактовану просту тричастинну форму.

Ансамблеві висловлювання композитор використовує частіше, оскільки цього вимагає розвиток сюжетної лінії. До них відносяться дует Генерала Кана і Миші-ділка (баритон і мецо-сопрано) в другій дії, безіменних солдатів – представників Синьої армії – у сьомій, своєрідне «тріо» Оповідача, Альберта і Генерала Кана в третій дії, в якому на тлі канону, що утворюється жіночим голосом і тенором, баритон виголошує текст «нашому чудовому улюбленому рожевому сиру». Схожим чином побудований і ансамбль «Кішки, кішки» в 9 дії «Битва» (момент несподіваного нападу кішок-друзів Червоних Мишей на Синіх Мишей). Оркестр і сопрано з баритоном (якщо оркестрантів недостатньо) виголошують ритмізований текст, що описує наближення кішок, а Оповідач у цей час під «мовний акомпанемент» коментує події, що відбуваються. Мелодика його партії заснована на терцово-квартових ходах, що імітують військовий сигнал труби. Зазначимо, що текст лібрето тут написаний із використанням прийому алітерації: завдяки багатократному повторенню слів, у яких зустрічаються приголосна «s» і поєднання «ts» («*cats*», «*arcoss*», «*get us*») виникає образ армії шиплячих кішок, що насуваються на Синіх Мишей. Окрім цього, епізод викликає віддалені асоціації з ритмізованими ансамблями Бродяг із «Розумниці» К. Орфа.

Оркестр у «Мишачій війні» Д. Ческі відіграє особливу роль. По-перше, всі оркестранти так само, як і солісти, є учасниками вистави – вони виступають як хор-коментатор. По-друге, на партію оркестру покладено функцію створення атмосфери військових дій. Лейтритмом опери можна назвати марш. Часто зустрічаються різноманітні комбінації пунктирних ритмів в партитурі, що озвучені дуєтом труби і барабанів. По-третє, саме в оркестрі звучить музична характеристика деяких героїв, наприклад, Таші – короля-фермера Червоних Мишей. Його появі передуює короткий музичний уривок у стилі блюграсс (*Bluegrass style*) – особливому жанрі музики кантрі, що сформувався в штаті

Кентуккі [324]. Образ Альберта – борця за свободу, – пов’язується з музикою в стилі диксиленд (*Dixieland jazz*) – різновидом джазової музики початку ХХ століття. У межах 8 і 9 дій мотив, заснований на неодноразовому повторенні низхідної терції $es^1 - c^1$ і кварті $f^1 - c^1$, стає лейттемою героя. Цікаво, що ладовий нахил – мажорний або мінорний – змінюється по волі самого Альберта. Коли на початку 8 дії його вдруге відправляють у країну Короля Таші оголосити війну, оркестр і двоє солістів (баритон та мецо-сопрано як персоніфікація безіменних мишей) співають співчутливий ансамбль «О, бідний Альберт», і es забарвлює його в c -*moll*. Через деякий час героя, який повернувся передати прохання Червоних мишей про мир, у третій раз відправляють у військовий похід, хор знову співчуває у мінорі. Але коли незмінний мотив починає звучати втретє, Альберт перериває оркестр словами «<...> Досить! Зіграйте мені щось, що підбадьорить мене» [336, с. 137]. «Винахідливі» оркестранти замінюють es на чисте e і піднімають теситуру на терцію вище. Ще раз цей епізод в омажореному вигляді, але вже без співу з’являється в кінці 9 дії. У цьому разі він є фоном для Оповідача, який розповідає про шляхи хороброго солдата додому. Він везе сумну новину про полонення всієї синьої армії. Хор відсутній, оскільки всі товариші Альберта – у в’язниці на острові Понг, і він пливе один.

У клавірі немає авторських вказівок щодо декорацій або костюмів. Це надає можливість для різних режисерських трактувань, як в умовах професійного театру, так і на камерних майданчиках, із використанням підручних засобів. Першим шляхом пішла постановочна команда Краківської опери, що створила мінімалістичний, але яскравий спектакль. В оформленні декорацій і костюмів «працює» п’ять основних кольори – яскраво-червоний, яскраво-синій, темно-синій, чорний і білий. Декорації символічні, наприклад, умовна червона пальма позначає королівство Понг, синя кепка Альберта – його приналежність до народу Пади. Однак помітно, що всі вони виконані в рамках єдиного стилю [435]. Іншим шляхом пішли постановники *Barge Chamber Music Festival*. Камерний простір залу спричинив інше оформлення, наближене до

того, як це могло б бути зроблено в домашній постановці. На задньому плані стоїть стійка, на якій зображений шматок сиру і напис: Понг. У такий спосіб позначається місце дії. Костюми традиційні і ясно вказують на «професію» героїв – червоний плащ-мантия для короля, синій мундир з червоною орденською стрічкою – для Генерала, толстовка з написом «Йель» (*Yale*) – на те, що персонаж з числа студентів, а металева каска на голові – на приналежність до армії нині. Щоб побудувати корабель на сцені, постановники, як у дитячій грі, поставили один стілець зі спинкою догори ногами на інший – вийшов імпровізований штурвал [434]. Такі прийоми, близькі ігровій природі дитини, добре сприймаються дитячою аудиторією.

Як свідчить історичний шлях, пройдений оперою для дітей-слухачів, вона «приміряла» на себе різні жанрово-стильові моделі, часом не цураючись і найсучасніших новинок. Картина її становлення буде неповною, якщо не згадати грайм оперу («*grime opera*») «Той, хто виріс» («*Grown*», 2017), призначену для показів у школах. Її творці М. Уїлер (*Max Wheeler*) – музика та текст, І. «Айз» Бренфорд (*Issac «Eyez» Branford*) – текст, П. Райлі (*Peter Riley*) – аранжування і оркестровка [374]. Прем'єра відбулася 2 липня 2017 у Колчестері (Велика Британія) на музичному фестивалі «Звуки Ессекса» («*The Sounds of Essex*») за участю Молодіжного оркестру Ессекса (диригент Р. Браунінг; *Robin Browning*) і молодіжного госпел-хору (керівник Р. Квінн (*Robin Quinn*)) [346, с. 25]. Виконання було прийнято публікою з великим ентузіазмом, і в інтерв'ю для *BBC Essex* М. Уїлер повідомив про переговори з державними організаціями з питань культури і мистецтва про знаходження фінансів для організації турне цього проекту по всій Великій Британії в лютому 2019 року [372].

Що ж таке грайм? Так називають жанр електронної танцювальної музики, який виник під впливом геріджу і раггамаффіну на початку 2000-х у Лондоні. Серед його характерних ознак – темп близько 140 ударів за хвилину, досить скромна партія ударних (переважають малі барабани), наявність специфічних електронних звуків і потужних, але приглушених басів. Тексти виконавці зазвичай начитують, як у репі. Їхній зміст сконцентровано на реалістичних

описах урбаністичного життя [371]. У «Тому, хто виріс» опера і грайм утворюють симбіоз. За словами одного з натхненників проекту Ч. Річардсона (*Charly Richardson*), – це «півгодинний музичний твір, що містить справжній, нерозбавлений грайм у своїй суті, але розповідає історію, як опера, використовуючи для цього хор і оркестр» [346, с. 25].

Як демонструє відеозапис [375], зв'язок з оперою зберігається, насамперед, на рівні сюжету, що розповідає «історію». Адресування до тих, хто навчається зумовлює зміст, багато в чому автобіографічний для співавтора композитора І. Бредфорда. Мова йдеться про хлопчика з небагатої сім'ї, який в підлітковому віці захопився граймом, але подорослішавши, через власну неорганізованість упустив свої шанси побудувати кар'єру в звукозаписній індустрії. На прем'єрі цю роль виконав сам «Айз», відомий для шанувальників грайму артист. Крім нього, в епізодах начитування здійснювали двоє підлітків – його «альтер его» в підлітковому віці. Однак основне навантаження лягло на дорослого артиста; по суті, він виступив у моновиставі. Саме це дозволяє зарахувати цей жанровий гібрид до сфери опер для дітей-слухачів, хоча він відноситься до проміжної області, в яку входять твори зі змішаними складами. Оркестр і хор при виконанні «Того, хто виріс» складався з підлітків і молодих людей. Крім сюжетної сторони, до опери сходять обрані форми висловлювань. Можна виокремити *quasi* оперне соло в супроводі хору, хоровий номер, присутність у партії оркестру мотивів, що відносяться до тієї чи іншої ситуації. Вони організовані як патерни (мається на увазі невеликий музичний фрагмент, що багаторазово повторюється). Для кожної зі сцен (всього їх в цьому творі, судячи з відеозапису, дев'ять) написано власний мотив, що відображає ключовий стан сцени – напруження, як в хорі «Ти дорослішаєш зараз» («*You're getting old now*»), де воно пов'язане з почуттям відповідальності, що з'являється у дорослому віці, або спокою, як в репризі останньої сцени, оскільки тут соліст представляє своє майбутнє, літнє і навчене досвідом «я».

До речі, що символізують зв'язок з граймом, відноситься спосіб відтворення текстів діючих осіб – ритмічне начитування. Самі тексти, однак, не

містять характерних для цього жанру жорстких подробиць, часто з життя кримінального світу. Навпаки, в них закладені послання до підростаючого покоління – отримуйте знання, не витрачайте час даремно, тому що в певний момент вже нічого виправити не можна. У цьому бачиться прямий зв'язок з операми, адресованими дітям – в них присутній елемент дидактики, повчання, хоча не завжди він виявляється так явно. У музичному оформленні задіяна електронна музика, з якою працює *DJ*, присутність котрого також відсилає до обраного прототипу.

У появі такого жанрового гібрида творець «Того, хто виріс» М. Уілер бачить шлях для знайомства з новим як любителів академічного напрямку, так і для шанувальників популярної музики. Він каже, що сам прийшов до класичної музики, як би парадоксально це не звучало, від хіп-хопу: «<...> хіп-хоп привів мене до джазу, джаз – до Дебюссі, а Дебюссі – до різноманітних композиторів» [320]. Аналогічний шлях він хотів би відкрити для багатьох школярів, які познайомляться з цим проектом. Поєднання начитування грайму зі звучанням класичного симфонічного оркестру допомогло б дітям, знайомим лише з однією з цих традицій, краще пізнати іншу зсередини і зрозуміти, що грайм – це не погано, а традиційне оркестрове звучання – багатобарвне і зовсім не нудне. Більш того, оволодіння теоретичними музичними знаннями буде корисним і для тих, хто хотів би розвиватися як хіп-хоп/грайм виконавець. Сам М. Уілер досі картає себе за те, що в середній школі не обрав уроки музики, і зараз, будучи професійним артистом, змушений добирати відсутні знання буквально «на ходу» [320]. На сьогодні грайм опера для шкіл «Той, хто виріс» є єдиним прецедентом в історії музики, тому поки неможливо передбачити, наскільки життєздатною виявиться вона і чи дасть подальші ростки. Разом з тим, сучасні тенденції в жанрі опери для дітей-слухачів свідчать про його здатність відкликатися на актуальні запити часу і адаптувати різноманіття музичних стилів, що характеризує радикально оновлене звукове середовище.

Висновки до Розділу 3

1. Відомості про появу перших опер для дітей-слухачів є неточними, але М. Ф. Мак-Вікер наводить інформацію щодо існування подібних зразків уже у другій половині XIX століття. Знаковим є 1893 рік, коли з'явилася «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка. Опера відзначається наспівними мелодіями, які можна відразу підхопити, чітким розподілом на контрастуючі образні сфери, різнобарвним звучанням оркестру, опорою на казковий сюжет. Останній був дещо змінений лібретистом, щоб, з одного боку, виключити мотиви, пов'язані з жорстокістю, негативними якостями людей, з іншого боку, надати таким суто моральним принципам, як слухняність, доброзичливість, відповідальність, родинні стосунки, загальнолюдського звучання. Саме ці риси, як показує подальший шлях розвитку опери для дітей-слухачів, стануть її усталеними родовими ознаками. 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) тощо. Але на цьому етапі заповнення репертуарних лакун ще не набуло систематичного характеру через відсутність постійного попиту з боку театрів.

2. До активізації творчого процесу в царині опери для дітей-слухачів призвели причини соціально-економічного характеру. На початку 1960-х років оперний світ зіткнувся з вкрай важливою проблемою – необхідністю виховання майбутньої аудиторії. Ще в 50-х роках минулого століття це питання не було актуальним, але зміни, що відбулися в звуковому середовищі – розповсюдження популярної легкої музики – змусили театри виробити довгострокову стратегію співпраці з аудиторією, важливе місце в якій відводилося опері для дітей-слухачів. Як і в минулі роки, більшість творів базувалася на казках, але поступово в ужиток почали входити сюжети, що відображали сучасний стан науково-технічного прогресу, за допомогою якого

стався вихід за межі земної орбіти. Наприклад, у «Допоможіть, Глоболінки!» (1968) Дж. К. Менотті в дії беруть участь інопланетяни. Казкова ж лінія розвитку надавала композиторам можливість створення опер, різних за масштабами, із залученням як повної палітри оркестрового звучання, так і більш скромних виконавських засобів, що, однак, робило виставу мобільною. Останній підхід обирає в «Рапунцель» (1969) Р. Брукс, створюючи оперу для квартету виконавців у супроводі фортепіано. В. Птушкін у «Дивах дивних» (1987), навпаки, спирається на досвід класичного оперного театру, оперує тембровими можливостями розширеного симфонічного оркестру і передбачає втілення ігрової складової свого твору на великому сценічному майданчику.

3. Шлях, котрим розвивалося суспільство наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, вплинув на тематичну спрямованість опери для дітей-виконавців. Якщо протягом минулих років характерною прикметою жанру було уникання або корекція сюжетів, так чи інакше пов'язаних з «важкими» питаннями смерті, ворожнечі, насильства, то сучасність внесла свої корективи. Наразі у сфері цього різновиду дитячої опери з'явилися зразки, що, з одного боку, наслідують традиції дидактично спрямованого театру, а з іншого боку, є максимально наближеними до світу, у якому живе сучасна дитина. До таких відносяться «Повітряний змій Елайджі» (2006) Дж. Ролфа і «Мишача війна» (2007) Д. Ческі. Перша опера розкриває проблему шкільного цькування, друга – в алегоричній формі розповідає про механізми розвитку військового конфлікту. Засоби виразності, обрані композиторами, спрямовані на підкреслення контрастних сфер (зокрема, протиставлення кантиленних мотивів Елайджі та речитативних – групи його однолітків), створення певного звукового простору (звучання труби і марш як символ війни у Д. Ческі, перкусія і синкоповані ритми як втілення звукообразу світу сучасних підлітків у Дж. Ролфа).

Історичний розвиток опери для дітей-слухачів дозволяє виокремити три етапи в її еволюції: *перший* (1893–1960) є часом становлення жанру; відзначений накопиченням кола сюжетів, формуванням композиційно-драматургічних особливостей творів, входженням цього різновиду в

композиторський актив різних національних шкіл; *другий* (1960 – середина 1990-х) відзначений «вибухом активності», пов'язаної з необхідністю подолати наслідки оперної кризи і залучити юних глядачів до театру; опера для дітей-слухачів в цей час постає в усьому розмаїтті своїх жанрових модифікацій; *третій* (кінець 1990-х – до сьогодні) характеризується звертанням до тем, які раніше вважалися неприйнятними для дітей, та розкриттям змісту за допомогою сучасної музичної мови.

ВИСНОВКИ

Сучасна практика існування дитячої опери, що набуває різноманітних форм, свідчить про її актуальність, пластичність та універсальність. Її історія охоплює майже два століття та демонструє формування власних різновидів з комплексом типових рис. На підґрунті наукової літератури та аналітичного матеріалу узагальнимо спостереження про жанрову своєрідність дитячої опери в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ століття.

1. Досліджень, що були б присвячені всеохоплюючому розгляду зародження, формування та становлення дитячої опери, наразі не існує. Проте характерною ознакою другої половини минулого – перших років нашого століття стає активізація наукового 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 інші). 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 інші). 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 різних найменувань. Деякі музикознавці оперують визначенням «дитяча опера» як універсальним (Т. Квірікадзе, О. Єрмаков, А. Гранжан-Греммингер), 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 (І. Ашенбрєнерова). На цьому тлі дещо осторонь стоїть стаття К. Планк-Бальдауф, яка розбирає термінологічні розбіжності у німецькому музикознавчому дискурсі. Однак дослідниця оперує німецькомовними поняттями (*Kinderoper, Schuloper, Oper für Jugendliche*), до 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 західноєвропейських 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, починається розвиток опери для професійних музикантів, спрямованої 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 XX – на початку XXI 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»*. Такому музично-сценічному твору притаманний відповідний до дитячого віку зміст, активна роль музично-сценічної драматургії, наявність естетико-дидактичної складової, урахування виконавських можливостей дітей, призначення для постановки в родинному осередку, школі, церкві тощо. Другий різновид, виходячи з його типових ознак, найменовано *«оперою для дітей-слухачів»*. Його орієнтованість на професійних співаків та інструменталістів, виконання на великій сцені сприяє залученню широких можливостей оперної традиції з її різноманітними та розвиненими вокальними формами з обов'язковим урахуванням при цьому особливостей сприйняття дітей та підлітків, що обмежує змістовні колізії.

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 зингшпілю (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-колористичних 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, однією 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 своїй 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 ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Учѐба в Зальцбурге. *В. А. Моцарт* : в 2-х частях (4х кн.) / Г. Аберт. Изд. 2-е. М. : Музыка, 1988. Ч. 1-я, кн. 1-я. С. 131–148.
2. Абт, Фр. Красная Шапочка: Детская опера: сб. 9 песен, соединенных с декламацией для 2 сопрано и альты: с аккомп. фп. / рус. пер. Г. А. Лишина. Клавир. М.: П. Юргенсон, 1892. 54 с.
3. Аверина Н. В. Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1996. 26 с.
4. Аверьянов А. И. Буллинг как вызов современной школе. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/march-2013> (дата звернення: 18.09.2018).
5. Акулович В. И. Н. И. Привалов – создатель и руководитель любительских оркестров и ансамблей народных инструментов. *Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы. Обучение* : сб. науч. ст. СПб : Изд-во СПбГУКИ, 2011. С. 23–59.
6. Алиев Ю. Б. Детская музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стп. 204–208.
7. Анашкина Н. Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 20 с.
8. Андрієвська Н. Дитячі опери М. Лисенка. Київ : Музвидав, 1962. 75 с.
9. Андроников И. Избранное в двух томах. М., 1975. Т. 2. 217 с.
10. Аникин А. В. Юность науки: жизнь и идеи мыслителей-экономистов до Маркса. М. : Политиздат, 1979. 367 с., ил.
11. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество : пособие для студентов национальных отделений пед. ин-тов по

- специал. № 2116 «Русский язык и литература в национальной школе». Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1987. 479 с.
12. Аникст А. А. Английский театр. *История западноевропейского театра* : в 8 т. М. : Искусство, 1955. Т. I. С. 387–534.
 13. Анненская А. Н. Биографические очерки. М. : Директ-Медиа, 2014. 387 с.
 14. Арайа. *Биографии композиторов с IV-XX век с портретами* / иностр. и рус. отдел под ред. А. Ильинского, польский отдел под ред. Г. Пахульского. М. : издание К. А. Дурново, 1904. С. 604.
 15. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. Вып. 6. М. : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
 16. Арнонкур Н. Музыка языком звуков : Путь к новому пониманию музыки. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmoncourt.pdf> (дата звернення: 15.04.2015).
 17. Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 310 с.
 18. Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. 374 с.
 19. Асафьев Б. В. Избранные труды : Собр. соч.: в 5 т. М. : Издательство АН СССР, 1957. Т. 5. 388 с., 9 л. ил. : илл.
 20. Асафьев Б. О хоровом искусстве : сб. ст. Л. : Музыка, 1980. 216 с.
 21. Ачкасова Н. Н. Методика построения пропедевтического курса по английскому языку для детей 5 лет на музыкальной основе (на материале детской оперы) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1997. 18 с.
 22. Байбурун А. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб, 1993. 240 с.
 23. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М. – Leipzig : Сов. композитор, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. 484 с.

24. Барабанова М. Ю. Художественное своеобразие народных рассказов Л. Н. Толстого. *Гуманитарные ведомости ТГПУ имени Л. Н. Толстого*. 2012. № 3, ноябрь. С. 40–45.
25. Барбье П. История кастратов / пер. с фр. Е. Рабинович. СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 472 с.
26. Барон (Baron) Мишель. *Большая советская энциклопедия* / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М. : Сов. энциклопедия, 1970. Т. 3. С. 15.
27. Барышев Г. И., Голикова Л. Ф. Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв. *Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период*. Минск : Навука і техника, 1990. С. 83–138.
28. Басок М. А. Из опыта организации любительского музыкально-театрального любительского коллектива в условиях детского дома-интерната. *Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Большевым «Народной консерватории» в Курском крае)* : материалы междунар. науч.-практ. конф-и / гл. ред. М. Л. Космовская, отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. Курск : Курский гос. университет, 2010. С. 350–356.
29. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер. Петроград, 1915. 51 с.
30. Берг Ф. Н. Лес. *Отечественные записки*. 1863. Т. 148. Часть 6 июнь. С. 293.
31. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. трудов. Вып. 2. Л., 1989. С. 95–122. (Проблемы музыкознания).
32. Блюм Д. Краткий курс инструментоведения. М.–Л. : Музгиз, 1947. 100 с.
33. Боголюбов Н. Н. 60 лет в оперном театре. М. : ВТО, 1967. 304 с.
34. Борщевська А. В. Булінг у школах як чинник психологічного нездоров'я. *Наук. вісник Міжнар. гуманітарного університету*. 2014. № 6. С. 48–52.
35. Бочавер А. А. Буллинг как объект исследований и культурный феномен. *Психология. Журнал Высшей школы экономики*. 2013. Т. 10. № 3. С. 149–159.

36. Бояджиев Г. Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма. *История западноевропейского театра* : в 8 т. М. : Искусство, 1955. Т. I. С. 6–126.
37. Бояджиев Г. Н., Дживелегов А. К. Итальянский театр. *История западноевропейского театра* : в 8 т. М. : Искусство, 1955. Т. I. С. 145–252.
38. Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари : очерки. М. : Детская литература, 1980. 446 с.
39. Братья Гримм. Полное собрание сказок. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. Т. 1. 480 с.; ил. (Золотой том).
40. Бриедэ-Булавинова В. Оперное творчество латышских композиторов. Л. : Музыка, 1979. 152 с., ил.
41. Брук М. Мариан Коваль. М.–Л. : Гос. муз. издательство, 1950. 76 с.
42. Брюсова Н. Детское музыкальное творчество. *Искусство в школе*. 1929. № 6–7. С. 40–46.
43. Брянский Н. П. Кот, Козёл и Баран, или Плутни кота Васьки : опера для детей в 3-х картинах : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир. СПб : Журнал «Родник», 1886. 80 с.
44. Брянский Н. П. Кот, Козёл и Баран, или Плутни кота Васьки : опера для детей в 3-х картинах. : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир. 2-е издание. СПб : Литография П. К. Селиверстова, 1901. 80 с.
45. Брянский Н. П. Музыканты : опера для детей : в одном действии : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир. СПб : Журнал «Родник», 1888. 45 с.
46. Брянский Н. П. Музыканты : опера для детей : в одном действии : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир. 2е издание. СПб : Литография П. К. Селиверстова, 1901. 45 с.
47. Булгаков М. А. Театральный роман: Роман. Пьесы. М. : Эксмо, 202. 672 с.
48. Бурбан М. Українська дитяча опера: Наші пріоритети. Пошук нового жанру. *У вінок шани корифеям* : матеріали наукової конференції, присвяченої ювілейним датам українських композиторів

- Бортнянського, Лисенка, Леонтовича (2002–2003). Дрогобич, 2003. С. 91–96.
49. Валентина Леонидовна Дроцевич. URL: <http://belinkaluga.ru/валентина-леонидовна-дроцевич/> (дата звернення: 09.11.2017).
50. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3-х кн., 2-х т. М. : Музыка, 1972. Т. 1-й, кн. 1-я. 152 с.
51. Великан [Афиша]. URL: <https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/1176562/> (дата звернення: 14.01.2018).
52. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М. : Музыка, 1966. 319 с.
53. Выготский Л. С. Собрание сочинений : в 6 т. М. : Педагогика, 1984. Т. 4. Детская психология. 433 с.
54. Гаврильчик К. В. Особенности постановки музыкального спектакля для детей на примере оперы Н. Устиновой «Тридцать два богатыря». *Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта*. 2007. № 4 (46). С. 128–132.
55. Гаврильчик К. В. Разновидности оперного спектакля в контексте музыкального театра для детей. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки*. 2008. № 1. С. 129–132.
56. Гаврильчик К. В. Роль оперы для детей в общехудожественном процессе Беларуси во второй половине XX века. *Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта*. 2007. № 3 (45). С. 95–99.
57. Галайская Р. Б. Гуиро. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стп. 100.
58. Ганзбург Г. І. Театралізація камерних жанрів у вокальній музиці Р. Шумана. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/09_NBUV/docs/08_Hansburg.pdf (дата звернення 27.11.2017).
59. Гаршин В. М. Письма. СПб : Academia, 1934. 616 с.
60. Гладышева О. О. Музыкально-творческое развитие будущих учителей музыки в процессе обучения композиции : автореф. дис. ... канд. педаг. наук. М., 2004. 22 с.

61. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Том десятый. Письма 1820–1835. М. : Изд-во АН СССР, 1940. 540 с.
62. Гозенпуд А. А. Опера для детей. *Театральная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. П. А. Макаров. М. : Сов. энциклопедия, 1965. Т. IV. Стп. 175–177.
63. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л. : Музыка Ленингр. отд., 1975. 367 с.
64. Голубева Е. Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2010. 27 с.
65. Голубева Э. С. Из истории балета в Молдавии. Кишинёв : Штинца, 1979. 104 с.
66. Голубенко С. Кто започаткував жанр дитячої опери. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1974*. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. Том I. С. 261–264.
67. Гольдштейн М. Новые издания музыки для детей. *Музыка и жизнь*. Л.–М. : Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 172–185.
68. Горький М. О сказках. *Собрание сочинений* : в 30 т. / М. Горький. М. : ГИХЛ, 1953. Т. 25. С. 86–89.
69. Гоцци К. Детские спектакли / пер. Я. Н. Блоха. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра* : в 2-х т. / сост. и ред. С. Мокульского. Изд. второе, испр. и доп. М. : Искусство, 1955. С. 587.
70. Грекова-Дашковская О. П. Старые мастера оперетты. М. : Искусство, 1990. 286 с., илл.
71. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, RAUSEN BROS. 152 с.
72. Григорьева Г. В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. М. : Музыка, 1995. 96 с., нот.
73. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : уч. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование». М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с. : ноты.
74. Григорьева Д., Джаббаров А. Детские оперы С. Бабаева, Н. Мамисашвили, Н. Вацадзе. *Советская музыка*. 1967. № 1. С. 29–32.

75. Григорян А. Труды и дни Василия Корганова. URL: <http://golosarmenii.am/article/28088/trudy-i-dni-vasiliya-korganova> (дата звернення: 16.05.2018).
76. Гуськова И. «Когда музик, не надо чай». *Санкт-Петербургские ведомости*. URL: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/kogda_muzik_ne_nbsp_nado_nbsp_chay/ (дата звернення: 18.05.2016).
77. Данилова Н. В. «Краденое солнце» К. Чуковского и Б. Тищенко: опыт перевода сказки на музыкальный язык. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 81–87.
78. Данько Л. К проблеме синтеза в оперном жанре. *Музыкальный современник* : сб. ст. М. : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 68–87.
79. Данько Л. Комическая опера в XX веке. Л.–М. : Сов. композитор, 1976. 200 с.
80. Даргомыжская М. Б. Трубочист, или доброе дело не остаётся без награды. *Благонамеренный*. 1822. Ч. 20. № 44–45. С. 183–192; 215–226.
81. Девятов С., Зимин И. Двор российских императоров : Энциклопедия жизни и быта : в 2х т. М. : Кучково поле, 2014. Том 1. 600 с., 35 ил.
82. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века. *disserCat – электронная библиотека диссертаций*. URL: <http://www.dissercat.com/content/deistvo-kak-zhanrovyi-fenomen-russkoi-muzyki-xx-veka> (дата звернення: 12.05.2016).
83. Державин К. Болгарский театр: Очерк истории. М.–Л. : Искусство, 1950. 458 с.
84. Дійство. *Словник української мови* : в 11 т. Київ : Наук. думка, 1971. Т. 2. С. 303.
85. Дросси А. Юные годы А. П. Чехова (Воспоминания школьного товарища). *Из школьных лет Антона Чехова* : сб. воспоминаний. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000014/st010.shtml> (дата звернення: 30.09.2018).
86. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. М. : Госмузиздат, 1952. 344 с.
87. Друскин М. Пассионы Баха. М. : Музыка, 1972. 88 с.

88. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Магнитогорск, 2012. 26 с.
89. Ермаков А. А. К истории отечественного детского музыкального театра. *Музыкальный театр*. 2009. № 1 (4). С. 200–203.
90. Ермаков А. А. О претворении принципов «игрового театра» в операх уральских композиторов для детей. *Современное музыкальное искусство*. 2012. № 1 (10). С. 249–253.
91. Заломнов П. Д. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. Чебоксары, 2002. 142 с.
92. Зарубин В. И. Гнесина Елена Фабиановна. *Большая советская энциклопедия* : в 30 т. / гл. ред.. А. М. Прохоров. 3-е изд. М. : Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 615.
93. Зацепина Т. М. Завадский Василий Григорьевич. *Православная энциклопедия*. URL: www.pravenc.ru/text/182417.html (дата звернения: 14.01.2018).
94. Зив С. Музыкально-сценические произведения Т. Н. Хренникова для детей. *Музыкальный современник* : сб. ст. М. : Сов. композитор, 1979. Вып. 3. С. 111–126.
95. Зильберфарб И. Социальная философия Шарля Фурье и её место в истории социалистической мысли первой половины XIX века / отв. ред. докт. филос. наук. Х. Н. Момджян. М. : Наука, 1964. 556 с.
96. Золушка [Афиша]. URL: <https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/1251447/> (дата звернения: 14.01.2018).
97. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
98. Иванова И., Мизитова А. Метаморфозы музыкального в литературном тексте. *Аспекти історичного музикознавства–V*: зб. наук. праць. Харків, 2012. С. 125–159.

99. Иванова И. Л., Мизитова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. 136 с.
100. Иванова И. Л., Мизитова А. А. Поэтика показа и переживания в русской опере XIX века и оперный театр С. Прокофьева : исследование. Харьков, 2005. 97 с.
101. Иванова Л. «Краденое солнце» Б. Тищенко (О фольклоризме в детской опере). *Современная советская опера* : сб. науч. трудов. Л. : ЛГИТМИК, 1985. С. 60–73.
102. Иванова С. В. Неизвестные страницы истории домашнего музыкального театра в России. *Профессиональная деятельность педагога в условиях преемственности дошкольного и начального общего образования* : материалы Международной научно-практической конференции, 2017. Орехово-Зуево – Москва : Государственный гуманитарно-технологический университет (Орехово-Зуево), 2017. С. 150–154.
103. Иванова С. В. Русские женщины-композиторы XIX века. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2010. Т. 12, № 5 (2). С. 563–566.
104. Иванова Э. И. Рапунцель. *Сказочная энциклопедия* / ред. Н. Будур. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2005. С. 403.
105. Изуграфова Н. В. Детская опера в контексте современной музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура* : сб. наук. ст. / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса : ВПП Друкарський двір, 2008. Вип. 9. С. 138–145.
106. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2013. 20 с.
107. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М. : Музгиз, 1934. 160 с.
108. История Бурятии : в 3 т. / гл. ред. Б. В. Базаров. Улан-Удэ : Бурятский научный центр Сибирского отделения РАН, 2011. Т. III : XX–XXI вв. 473 с.

109. История русской музыки: В десяти томах / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М. : Языки славянских культур, 2011. Т. 10В : в II кн. Кн. II. 1890–1917: Хронограф. 1232 с.
110. История русской советской музыки : в 4-х т. / ред. Т. Лебедева. М. : Музгиз, 1959. Т. II. 552 с.
111. История русской советской музыки : в 4-х т. / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М. : Музгиз, 1963. Т. IV: в 2-х частях. Ч 1. 440 с.
112. Історія української музики : в шести томах / гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 2: Друга половина XIX ст. 464 с.
113. Історія української музики : в шести томах / гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3: Кінець XIX – початок XX ст. 424 с.
114. Кабалевский Д. Волк и семеро козлят. *Советская опера* : сб. критич. ст. М. : Музгиз, 1953. С. 341–350.
115. Калашников, Илья Иванович. *Wikipedia*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Калашников,_Илья_Иванович (дата звернення 05.09.2015).
116. Карабанова О. А. Возрастная психология : Конспект лекций : уч. пособие для вузов. М. : Айрис Пресс, 2005. 240 с. (Высшее образование).
117. Карайченцева С. А. Нравоучительные книги в российском детском книжном репертуаре конца XVIII века. *Вестник МГУП им. И. Фёдорова*. 2015. № 4. С. 44–53.
118. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.
119. Карпенко А. Вокальна творчість Миколи Лисенка для дітей у контексті формування співочих навичок. *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної* : зб. ст. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 106). Київ, 2013. С. 335–347.
120. Карпенко Є., Карпенко Н. Дитяча опера як засіб естетичного виховання. *Методика викладання мистецтв*. 2007. № 4. С. 40–44.

121. Карпенко Є. Срібна Дівчинка. Опера-казка для дітей. Лібрето С. Ю. Дяченка за казкою Т. В. Хвостенко : для гол. і фп. в 2 руки. Клавір. Суми : Обласне відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, 2006. 44 с.
122. Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання [СДПУ ім. А. С. Макаренка]. URL: https://www.sspu.sumy.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=681 (дата звернення: 09.09.2017).
123. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Тбилиси, 1987. 22 с.
124. Кизима В. «Красный цветочек» – гордость Ставрополя URL: <http://atvmedia.tilda.ws/page2195666.html> (дата звернення: 04.04.2018).
125. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1. 536 с.
126. Кириллина Л. В. Гендель. М. : Молодая гвардия, 2017. 479[1] с.: ил. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1634).
127. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М. : Сов. Композитор, 1974. 392 с.
128. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. М. : Музыка, 2010. 498 с., нот.
129. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. Харків : Основа, 2004. 176 с., + 40 с. кольор. вкл.
130. Корабельникова Л. З. Кружок любителей русской музыки. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1973–1982. Т. 3. Стб. 67.
131. Корябин И. В вечном круговороте жизни зверей и людей: «Лисичка. Любовь.»: премьера по опере Яначека в Театре имени Сац. *OperaNews*. URL: <http://operanews.ru/15110206.html> (дата звернення: 10.09.2018).
132. Кречмар Г. История оперы. Л. : Академия, 1925. 402 с.
133. Крошин Г. Опера об Освенциме, или сломанное табу. *Московская немецкая газета*. URL: <http://ru.mdz-moskau.eu/opera-ob-osvencime-ili-slomannoe-tabu> (дата звернення: 01.12.2016).

134. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни : учеб. пособие для педагогических институтов по спец. «Рус. яз. и лит.». 2-е изд., испр. и доп. М. : Высшая школа, 1989. 320 с.
135. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. М. : Сов. композитор, 1982. 83 с.
136. Кузнецов А. Н. Музыкально-театральная деятельность как фактор развития навыков социальной адаптации у младших школьников : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2014. 26 с.
137. Кузьмина А. Пушкинская золотая рыбка «в сетях» украинской детской оперы. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Композиційно-драматургічна організація музичного твору* : зб. наук. ст. / ред.-упор. В. Г. Москаленко. Київ, 2017. Вип. 118. С. 169–180.
138. Кузьмина А. Романтическая традиция Hausmusik и её влияние на генезис детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упор. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків, 2017. Вип. X. С. 78–93.
139. Кузьмина А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. IX. С. 318–333.
140. Кузьмина А. «Три толстяка» Ю. Олеши в различных оперных версиях В. Рубина. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 85–94.
141. Кулешова Г. Г. Вопросы драматургии оперы. Минск : Наука и техника, 1979. 232 с.
142. Курьшева Т. Театральность и музыка. М. : Сов. композитор, 1984. 200 с.
143. Кутловская Е. Почему бывают плохие концерты. Интервью с Натальей Гутман. *ClassicalMusicNews.ru*. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/natalia-gutman-2007/> (дата звернення: 30.10.2016).
144. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост. И. Л. Гусин. Л. : Музгиз, 1955. 753 с.
145. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 344 с.

146. Лановик З. Б., Лановик М. Б. Українська усна народна творчість : підручник. 4-те вид., стер. Київ : Знання-Прес, 2006. 591 с.
147. Лапина М. Е. Воплощение образов русских народных сказок в оперном творчестве Ц. Кюи (на примере анализа оперы «Иванушка-Дурачок»). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 99–104.
148. Лапина М. Е. Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи. *Молодёжный вестник СПбГИК* : сб. ст. аспирантов, магистров, студентов. 2015. № 1 (4). С. 114–116.
149. Лапина М. Е. Тема детства в зеркале писем Ц. Кюи к Н. Доломановой. URL: <http://www.moluch.ru/archive/71/12170/> (дата звернення: 15.12.2017).
150. Левидов И. И. Охрана и культура детского голоса. Л.-М. : Гос. муз. издательство, 1939. 111 с.
151. Левин С. Я. Флексатон. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М. : Сов. энциклопедия, 1973—1982. Т. 5. Стб. 848–849.
152. Лесовиченко А. Н. В. Лысенко: у истоков детской оперы (к 175-летию композитора). *Вестник КемГУКИ*. 2017. № 38. С. 81–89.
153. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2-е узд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 696 с., нот.
154. Лидершпиль. *Театральная энциклопедия* : в 6 т. Кетчер — Нежданова. 1964. Т 3. Стп. 258.
155. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб : Искусство-СПБ, 1994. 544 с.
156. Луковникова Е. Древнехристианская изобразительная символика. URL: <http://www.pravoslavie.ru/archiv/simvolika/simvol.htm> (дата звернення: 03.03.2018).
157. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века : в 2 ч. М. : РАМ им. Гнесиных, 1998–2004.

158. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2009. № 117. С. 277–285.
159. Лютко Л. В. Оперна творчість Енгельберта Хумпердинка: жанрово-драматургічні рішення, специфіка втілення національних традицій культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2013. 20 с.
160. Лютко Л. Феномен оперотерапии на примере сказочных произведений Э. Хумпердинка. *Музыкальная академия*. 2013 (1). С. 85–90.
161. Макарець О. Українська календарна гра у функціонально-генетичному аспекті. *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк, 2015. Вип. 19. С. 118–124.
162. Малацай Л. В. Отражение идей Н. А. Римского-Корсакова в «Сказке о царе Салтане» А. В. Никольского. *Музыкальная летопись российских регионов* : сборник материалов международной научно-практической конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. Майкоп : Магарин О. Г., 2015. Вып. 4. С. 85–96.
163. Манн Т. Переписка с Бонном / пер. Н. Бунина. *Художник и общество: Статьи и письма* / Т. Манн. М. : Радуга, 1986. С. 64–69.
164. Маршак С. Собрание сочинений: Произведения для детей: Сказки разных народов. Из английской и чешской народной поэзии. Пьесы. М. : Художественная литература, 1968. Т. 2. 600 с.
165. Маршак С. Любимые детские стихи. 2-е изд. СПб : Химия, 1994. 270 с.
166. Мелодекламация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 3. Стп. 510–511.
167. Мельников М. Н. Русский детский фольклор : учебное пособие для студентов педагогических институтов по спец. № 21.01 «Рус. яз. и лит.». М. : Просвещение, 1987. 240 с.
168. Мельченко К. Г. Методика формування музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики у процесі постановки дитячих опер : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2012. 21 с.

169. Менестрель. *Украинская советская энциклопедия* : в 12 т. / гл. ред. коллег. Антонов О. К., Бабий Б. М. и др. Киев : Гл. ред. укр. сов. энциклопедии, 1984. Т. 6. С. 418
170. Мещерякова Н. Аракс Матевосян: дорога к театру. По законам камерного жанра. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2011. № 1. С. 12–20.
171. Мизитова А. Апокалипсис войны в зеркале композиторской рефлексии. *Музыка и театр в историческом времени и пространстве. Аспекты исторического музыкознания–VI* : сб. науч. статей. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. С. 154–168.
172. Митенёв А. Жил в Карташевке. *Гатчинский гуманитарный портал*. URL: <http://www.gatchina.org/news/171/> (дата звернення: 18.09.2018).
173. Михайлова М. В. Развитие художественно-образного мышления детей 6-7 лет средствами музыкально-драматической деятельности : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 26 с.
174. Михайлова Н. М. До питання дефініції «Музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова). URL: http://knmau.com.ua/chasopys/04_NBUV/web/05_Michailova.pdf (дата звернення: 08.01.2015).
175. Михайловская Н. Музыка и дети. М. : Сов. композитор, 1977. 262 с.
176. Михеева Л. Бриттен. Военный реквием. URL: <https://www.belcanto.ru/or-britten-requiem.html> (дата звернення: 01.12.2016).
177. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник ЗНУ* : зб. наук. ст. Педагогічні науки. Запоріжжя, 2010. № 1 (12). С. 80–83.
178. Мокроусов А. Кругом одни «Солдаты». *Colta*. URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/3655 (дата звернення: 01.12.2016).
179. Морозов И. А. «Игра» и «ритуал» в современном научном дискурсе. *Традиционная культура. Научный альманах*. 2001. № 1. С. 20–28.
180. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб : Тип. В. Демакова, 1889. 446 с.

181. Мурдалов М. Провинциальный библиографъ : в П т. Т. I. URL: https://books.google.com.ua/books?id=QpFRDwAAQBAJ&dq=%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%98%D0%9D%D0%A6%D0%98%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%AB%D0%99+%D0%B1%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 20.04.2018).
182. Назаренко И. К. Искусство пения. Изд. 3-е, доп. М. : Музыка, 1968. 624 с.
183. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. М. : Музыка, 1989. 224 с.
184. Нежный И. В. Былое перед глазами: Театральные воспоминания. М. : ВТО, 1965. 398 с.
185. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л. : Искусство, 1984. 191 с.
186. Немировская И. Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века. *Учёные записки Казанского государственного университета*. Казань, 2008. № 6 (Т. 150). С. 38–47.
187. Николаева Е. И. Психология детского творчества. 2-е изд. СПб : Питер, 2010. 240 с. (Детская психология).
188. Никольская-Береговая К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. Методическое пособие. М. : «Языки русской культуры», 1998. 192 с.
189. Нинова И. Вокально-сценичного и песенно творчество на Димитър Попов и неговото значение в музикалния живот на България в началото на XX век : автореф. дис. ... «доктор». София, 2017. 61 с.
190. Обезьяна. *Полная энциклопедия символов* / сост. В. М. Рошаль. М. АСТ; СПб : Сова, 2006. С. 457.
191. Обухова Л. Ф., Шаповаленко И. В. Формы и функции подражания в детском возраст. М. : Московский университет, 1994. 112 с.
192. Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания, статьи, материалы / общ. ред. и вступ. слово И. Ф. Бэлзы, ред.-сост. О. К. Логинова. М. : ВТО, 1970. 320 с.

193. Околович І. Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2016. Вип. 16. С. 146–152.
194. Ольховская Ю. И. «Притчевость» как качество дневниковой прозы М. М. Пришвина. *Наука вчера, сегодня, завтра* : сб. ст. по матер. I междунар. науч.-практ. конф. № 9 (43). Новосибирск: СибАК, 2017. С. 86–91.
195. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация (Серебряный век) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. М., 2015. 298 с.
196. Опера. *Большой энциклопедический словарь* / гл. ред. А. М. Прохоров. М. : Сов. энциклопедия, 1993. С. 933.
197. Опера. *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. СПб : Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. Т. XXII (1897): Опека – Оутсайдер. С. 7–8.
198. Опера для детей. *Педагогическая энциклопедия* : в 4 т. / гл. ред. И. А. Каиров, Ф. Н. Петров. М. : Сов. энциклопедия, 1964–1968. Т. 3 «Н–СМ». Стп. 205–207.
199. Орлов Василий Михайлович. *Музыкальный словарь* / под ред. Г. Римана. Изд. 5. М. : Юргенсон, 1901. С. 970.
200. Орлов В. М. Ворона-Вещунья: для гол. с фп. в 2 руки. Клавир. СПб : Юргенсон, 1895. 32 с.
201. Орлов В. М. Свинья под Дубом: для гол. с фп. в 2. Клавир. СПб : Юргенсон, 1895. 26 с.
202. Орлов В. М. Снегирь и Ласточка: для гол. с фп. в 2 руки. Клавир. СПб : Юргенсон, 1895. 26 с.
203. Орлова В. Дети в опере. *Данкор онлайн*. URL: <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/32875> (дата звернення: 09.09.2017).
204. Оськина Н. Г. Проблема Интернет-зависимости: психолого-педагогическая трактовка. *Омский научный вестник*. 2012. № 3 (109). С. 152–154.
205. Охлопкова М. В. Театрализованная деятельность (опера-сказка) как эффективное средство развития музыкальных способностей старшего дошкольного возраста. *Молодой учёный*. 2013. № 4 (51). С. 587–595.
206. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Муз. Україна, 2009. 392 с.

207. Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 года : обозрение-путеводитель. СПб : Рос. ин-т истории искусств, 1994. 448 с.
208. Плотникова Н. Ю. Беневский. *Православная энциклопедия*. URL: <http://www.pravenc.ru/text/78022.html> (дата звернення: 14.01.2018).
209. Подлубнова Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория) : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2005. 218 с.
210. Полтава Л. Українська дитяча опера і оперета. *Альманах українського народного союзу на рік 1971*: Річник 61-ий. Джерзі Ситі – Нью Йорк : Видавництво «Свобода». С. 119–131.
211. Польський І. Терем-теремок : для гол. и фп. в 2 руки. Клавір. Київ : Сов. композитор, 1962. 139 с.
212. Полякова Л. Оперное творчество Леоша Яначека. М. : Музыка, 1968. 327 с.
213. Полякова Л. Романтика сказки. *Советская музыка*. 1968. № 4. С. 51–55.
214. Пономарёва Е. В. Воспитание музыкальной сказкой. *Электронный научный журнал APRIORI. Гуманитарные науки*. URL: <http://apriori-journal.ru/journal-gumanitarnie-nauki/id/1404> (дата звернення: 04.02.2018).
215. Попов-Платонов М. М. Зима : для гол. и фп. в 2 руки. СПб : изд. авт, 1910. 55 с.
216. Похоронный марш. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 4. Стп. 414.
217. Привалова Е. П. А. Т. Болотов и театр для детей. *XVIII век*. Сб. 3. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. С. 242–261.
218. Прокофьев С. С. Автобиография. М. : Сов. композитор, 1973. 600 с.
219. Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М. : Наука, 1969. 168 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
220. Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. М. : Лабиринт, 2000. 416 с.
221. Птушкин В. М. Дива дивные : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир (рукопись).

222. Птушкин В. М. Дива дивные : для гол. и симф. орк. Партитура (рукопись).
223. Птушкин В. М. У Лукоморья дуб зелёный : для гол. и фп. в 2 руки. Клавир. Киев : Музична Україна, 1984. 96 с.
224. Пушкин А. С. Сказки. М. : Махаон, 1999. 112 с.
225. Рацкая Ц. Детские оперы М. Кресева. *Советская опера* : сб. науч. ст. М. : Музгиз, 1953. С. 378–393.
226. Рейзен М. Автобиографические записки, статьи, воспоминания. М. : Сов. композитор, 1980. 304 с.
227. Розенбойм А. Ужасно шумно в доме Шнеерсона. *Вестник Online*. 2001. № 18 (227) 28 августа. URL: www.vestnik.com/issues/2001/0828/win/rozenboim.htm (дата звернення: 14.01.2018).
228. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8-ми вып. Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель / пер. с франц. Е. Гречаной; ред. и коммент. В. Брянцевой. М. : Музыка, 1987. Вып. 2. 30 л., нот., портр.
229. Ромашкова О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Саратов, 2006. 26 с.
230. Ромашук И. М. Антонио Спадавеккиа. М. : Сов. композитор, 1988. 174 с., ил., нот.
231. Роскин А. И. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М. : Сов. писатель, 1959. 450 с.
232. Росов В. А. Цветы и сады Мории : Заметки к биографии Василия Васильевича Завадского. *На русских просторах*. 2015. № 3. С. 213–250.
233. Рубин В. Три толстяка : для пения с фп. в 2 руки. Клавир. М. : Сов. композитор, 1960. 340 с.
234. Рубин В. Три толстяка : для пения с фп. в 2 руки. Клавир. М. : Музыка, 1972. 284 с.
235. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. М. : Наука, 1969. 527 с.
236. Рыльский М. Учитель словесности. *Огонёк*. 1964. № 24 (1929) 7 июня. С. 25–26.

237. Сааков Ю. Неизвестная Любовь Орлова. М. : Алгоритм : Эксмо, 2011. 288 с. : ил.
238. Сабина М. Заметки об опере. *Советская музыка на современном этапе: Статьи и интервью* / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. М. : Сов. композитор, 1981. С. 70–100.
239. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. М. : Сов. композитор, 1973. С. 276–301.
240. Садыгзаде Х. К истории становления детской оперы в Азербайджане с учётом особенностей детского развития. *Балтийский гуманитарный журнал*. Калининград, 2016. Т. 5. № 4 (17). С. 302–304.
241. Сац Н. Новеллы моей жизни. М. : Искусство, 1979. 648 с., ил.
242. Сказка в музыке: (Рекомендательный указатель нот, книг и журнальных статей) / сост. Д. А. Супоницкая, Т. Н. Айвазова, под ред. Е. П. Слуцкой. М. : МГПИ. им. В. И. Ленина, 1983. 74 с.
243. Слуцкая Е. А. Домашний театр в культуре русского дворянства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб, 2013. 22 с.
244. Слющинський Б. В. Моделі соціокультурних практик на прикладі українського Приазов'я. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2014. Вип. 7. С. 167–177.
245. Смаглій Г. «Теремку» – півста! *Слобідський край*. 2001. 6 січня. С. 2.
246. Соколенко Е. Опера П. И. Иванова-Радкевича «Царевна-Земляничка». *Искусство глазами молодых* : матер. VIII Междунар. (XII Всерос.) науч. конф-и студ., аспирант. и молод. учёных, 14-16 апреля 2016 г. / Красноярский гос. ин-т искусств. Красноярск, 2016. С. 104–107.
247. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 12–58.
248. Соловьёв П. И. От слушания музыки к организации детской оперы. *Советская педагогика*. 1940. № 3. С. 76–82.

249. Сорокина Е. А. Становление детской оперы в России: начало пути. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2016. № 12 (74) : в 3-х ч. Ч. 1. С. 169–171.
250. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования* : в 3 вып / А. Сохор. Л. : Сов. композитор, 1981. Вып. 2. С. 231–293.
251. Спасатися. *Словник української мови* : в 11 т. 1978. Т. 9. С. 491.
252. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1983. 424 с., 40 л., 1 л. портр.
253. Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». М. : Музыка, 1972. 176 с.
254. Степанова И. В. Лингвокогнитивные характеристики текстов Nursery rhymes. *Вестник ЧГПУ*. 2014. № 8. С. 312–320.
255. Стеценко, Павел Григорьевич. *Wikipedia*. https://ru.wikipedia.org/wiki/Стеценко,_Павел_Григорьевич (дата звернення: 18.07.2017).
256. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л. : Музыка, 1989. 223 с.
257. Столярова Ю. В. Русский фольклорный инструментализм и И. Ф. Стравинский. *И. Ф. Стравинский* : сб. ст. / сост. В. П. Варунц. М., 1997. С. 62–83.
258. Сулім Р. А. Дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічна доля. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. № 2(15). С. 102–117.
259. Таджикская музыка. *Музыкальный энциклопедический словарь* / под ред. Г. В. Келдыша. М. : Сов. энциклопедия, 1990. С. 532.
260. Творчество молодых : справочник. М. : Союз к-ров СССР, 1977. 277 с.
261. Тевосян А. Т. Композитор Владимир Рубин : монография. М. : Сов. композитор, 1989. 270 с., 16 л. ил.
262. Терем-теремок [Красноярск]. URL: <http://krasopera.ru/play/view/69> (дата обращения: 18.09.2018).

263. Терем-теремок [Минск]. URL: <http://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/opera-repertuar/item/30-terem-teremok.html> (дата обращения: 18.09.2018).
264. Терем-теремок [Нижний Новгород]. URL: <http://operann.ru/terem-teremok.html> (дата обращения: 18.09.2018).
265. Терем-теремок [Новосибирск]. URL: <https://novat.nsk.ru/afisha/performances/detail/1385953/> (дата обращения: 18.09.2018).
266. Терем-теремок [Омск]. URL: <http://www.muzteatr-omsk.ru/playbill/repertoire/terem-teremok> (дата обращения: 18.09.2018).
267. Терем-теремок [Саратов]. URL: https://www.operaballet.ru/playbill/repertoire/child/terem_teremok/ (дата обращения: 18.09.2018).
268. Теэль. Зайкина невеста : (Лесная сказка) : Опера для детей в 1 карт. : для пения с ф.-п. Клавир. М., ценз. 1903. 16 с.
269. Тигранов Г. Армянский музыкальный театр : очерки и материалы : в 2-х т. / под ред. Х. С. Кушнарера и М. О. Мурадяна. Ереван, Армянское гос. издат., 1956. Т. 1. 384 с.
270. Толстой Л. Н. Три старца. *Собрание починений* : в 22 т. / Л. Н. Толстой. М. : Художественная литература, 1982. Т. 10. С. 342–347.
271. Томпакова О. М. Книга о русской музыке для детей. М. ; Л. : Музыка, 1966. 92 с.
272. Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках). *Текст: семантика и структура* / отв. ред. канд. филол. наук Т. В. Цивьян. М. : Наука, 1983. С. 95–118.
273. Ударные инструменты. URL: <http://simphonica.narod.ru/others.html> (дата звернення: 27.02.2015).
274. Фаддеева И. О детских операх. *Пионерский музыкальный театр : В помощь детской художественной самодеятельности* / сост. М. Черняк. М. : Молодая гвардия, 1961. С. 7–14.
275. Федякин С. Рахманинов. М. : Молодая гвардия, 2014. 478 с.

276. Ферман В. Э. Оперный театр. М. : Госмузиздат, 1961. 360 с.
277. Фёдоров Борис Михайлович. *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. СПб : Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. Т. XLIIa: Яйцепровод – V. С. 882–883.
278. Фёдоров Б. Детский театр : в IV частях. Изд. второе, дополненное тридцатью пьесами. СПб, 1835. Ч. III. Оперы для детей. 222 с.
279. Филатова Е. А. Праздник как единство игры и ритуала. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2012. № 35 (289). Философия. Социология. Культурология. Вып. 28. С. 108–112.
280. Флоридов И. Дмитриев И. И. *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. СПб : Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. Т. Ха (1893): Десмургия – Домициан. С. 779–780.
281. Ханина Л. Оперный театр Джан Карло Менотти : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2011. 30 с.
282. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. 280 с., вкл.
283. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М. : Прогресс Традиция, 1997. 416 с.
284. Ходорковская Е. С. Поше труппа. *Три века Санкт-Петербурга : энциклопедия* : в 3 т. / гл. ред. В. В. Яковлев. СПб : Филолог. ф-т. Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2001. Т. 1. С. 165.
285. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : уч. пособие. 2-е изд., испр. СПб : Издательство «Лань», 2001. 496 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
286. Царёва Е. С. Формирование академических традиций в музыкальной культуре Красноярска XVII – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Красноярск, 2014. 27 с.
287. «Цефал и Прокрис». URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/classic/do_glinki/tsefal.shtml (дата звернення: 16.06.2016).

288. Церковные действия. *Большая советская энциклопедия* : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. М. : Сов. энциклопедия, 1978. Т. 28. С. 540.
289. Цзоу Ся. Китайский детский мюзикл (влияние фольклорных образов и ладов народной музыки). URL: <http://repository.buk.by/handle/123456789/2581> (дата звернення: 03.02.2017).
290. Цукер А. М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М. : Композитор, 2010. 280 с.
291. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии : учебник. М. : Музыка, 1988. Ч. 1. 175 с., нот.
292. Цуккерман В. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко». *Музыкально-теоретические очерки и этюды* / В. Цуккерман. М. : Всесоюз. к-р, 1970. С. 441–504.
293. Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2009. № 110. С. 215–218.
294. Чёбб П. Драматический инстинкт у детей и его удовлетворение / пер. П. Мироносицкого. *Игра : не-периодическое изд-е, посвящ. воспит. посредством игры*. Петербург : Гос. изд-во, 1920. № 3. С. 10–15.
295. Чепуров В. Н. Музыка в школе: Из опыта работы. Кн. для учителя. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1983. 112 с., ил.
296. Чепуров, Виктор Николаевич. *Wikipedia*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чепуров,_Виктор_Николаевич (дата звернення: 27.05.2018).
297. Черкашина М. Р. Опера XX століття: Нариси. Київ, 1981. 208 с.
298. Чешихин В. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб : Юргенсон, 1905. 640 с.
299. Числа-символы. *Полная энциклопедия символов* / сост. В. М. Рошаль. М. АСТ; СПб : Сова, 2006. С. 26–50.
300. Чуковская Л. Ю. Олеша. Три толстяка. URL: <http://www.chukfamily.ru/Lidia/Publ/olesha.htm> (дата звернення: 17.03.2016).

301. Чуковский К. Стихи и сказки. М. : Эксмо, 2008. 224 с.: ил. (Стихи и сказки для детей).
302. Шепилов Д. Непримкнувший. Воспоминания. URL: https://books.google.com.ua/books?id=erA8DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=шепилов+непримкнувший&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi62L_rlNPZAhXB6CwKHaL8A4MQ6AEIJzAA#v=onepage&q=%D0%B4%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5%20%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%8B&f=false (дата звернення: 15.01.2018).
303. Ширяева О. Ф. Опера Т. Шкербиной «Дюймовочка». К вопросу об истории и теории жанра детской оперы. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2015. № 1 (41). С. 114–120.
304. Шитикова Р. Г. Периодизация как теоретическая проблема (на примере творчества композиторов нововенской школы. *Вестник КемГУКИ*. 2013. № 22. С. 138–148.
305. Школа В. Жанрова природа драматичних творів О. Пчілки. *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 402–412.
306. Шпет Л. Г. Советский театр для детей: Страницы истории. 1918–1945. М. : Искусство, 1971. 431 с.
307. Юферова З. В. І. Сокальський – митець-демократ. *Живі сторінки української музики: Статті, дослідження, публікації*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 121–170.
308. Юферова З. Б. Дон-диез «Южного края»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского : монография / науч. ред. Рощенко (Аверьяновой) Е. Г. Харьков : С. А. М., 2014. 404 с.
309. Якимчук О. Сторінки історії дитячого музичного театру М. Кушліна на Луганщині (20-ті роки ХХ ст.). *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 22. Київ, 2007. С. 44–49.

310. Ямпольский И. М. Брюсова Н. Я. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Стп. 587.
311. Ярустовский Б. М. *Очерки по драматургии оперы XX века* : в 2-х книгах. М. : Музыка, 1971. Кн. первая. 360 с.
312. A children's operetta. *The Musical Courier. London edition*. 1895. Saturday, April 20. P. 6d.
313. Aaron Copland – The Second Hurricane – Boosey&Hawkes. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Aaron-Copland-The-Second-Hurricane/4932> (accessed: 19.04.2018).
314. Abt F. *Aschenbrödel* : für Chören und Soli, mit Begleitung. des Pianoforte. Klavierauszug mit Text. Offenbach a/M : Verlag von Joh. André. 43 S.
315. Abt F. *Das Märchen von den sieben Raben*. New York : Copyrighted by Edward Schubert & Co, 1882. 46 S.
316. Abt F. *Rothkäppchen* : für Chören und Soli, mit Begleitung. des Pianoforte. Klavierauszug mit Text. Offenbach a/M : Verlag von Joh. André. 53 S.
317. Abt F. *Schneewittchen* : für Chören und Soli, mit Begleitung. des Pianoforte. Klavierauszug mit Text. Offenbach a/M : Verlag von Joh. André. 44 S.
318. Achkasova N. The best way of teaching English to children: using children's operas in teaching to 5- to 6-year-old children. *US-China Education Review A*. 2013. June. Vol. 3, № 6. P. 385–390.
319. Aldrich R. Of music and musicians. *The New York Times*. URL: http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D946297D6CF (accessed: 09.09.2016).
320. All grown up. URL: <http://musicanddramaeducationexpo.co.uk/all-grown-up/> (accessed: 17.12.2017).
321. Ašenbrenerova I. *Dětská opera nebo opera pro děti? Hudba pre deti v tvorbe skladatel'ov 20. storocia v stredoeurópskom priestore* : zborník. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela, 2005. Str. 22–28.
322. Barnes J. *Television opera: The fall of opera commissioned for television*. Woodbridge : Boydell Press, 2003. 124 p.

323. Bauer E. Benjamin Britten's Werke für Kinder unter der besonderen Betrachtung von «Noye's Fludde» : Diplomarbeit ... Mag. phil. Wien, 2013. 109 S.
324. Bluegrass music. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Bluegrass_music (accessed: 01.12.2018).
325. Broman P. New music of Sweden. *New music of the Nordic countries* / ed. by John D. White. Pendragon Press, 2002. P. 445–582.
326. Brooks R. Rapunzel : for voice and piano. Vocal score. New York : ACE, 2015. 96 p.
327. Brown C. Mendelssohn's *Die Hochzeit des Camacho*: An Unfulfilled vision for German opera. *Art and Ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton*. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2010. P. 40–66.
328. Brundibár. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brundibár> (accessed: 03.10.2018).
329. Burrack F., Maltas C. Engaging elementary-age children with opera. *Update: Applications of research in music education [On-line journal]*. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/87551233060250010109> (accessed: 07.07.2018).
330. Busch-Salmen G. Hausmusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / berg. v. F. Blume. 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. Kassel [etc.], 1996. Sachteil 4. Sp. 227–234.
331. Busch-Salmen G. Häusliches musizieren einst und jetzt. *Österreichische Musik Zeitschrift* 1993. Heft 7–8. S. 386–392.
332. Caldicott Alfred James. *Cyclopedia of Music and Musicians* / ed. by J. D. Champlin, Jr. V. 1 Abaco – Dyne. New York : Charles Scribners Sons, 1888. P. 255.
333. Carl Fischer Music, Theodore Presser Company & Affiliated Publishers. 2017 Vocal. Voice with instruments. Vocal scores. Children's music. URL: https://www.tpcfassets.com/presser/catalogs/Presser_Fischer_Vocal_catalog.pdf (accessed 13.04.2018).

334. Cazal A. B., Scholar G. K. *Brundibár* : A guide to crafting a performance with regards to historical context and present day implications. URL: <https://cssh.northeastern.edu/jewishstudies/wp-content/uploads/sites/12/2017/05/Brundibar.pdf> (accessed: 03.10.2018).
335. Champagne É. L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur L'arche, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert. *Circuit*. 2006. Vol. 16, Num. 2. P. 83–92.
336. Chesky D. *The Mice War* : for voice and piano. Vocal score (manuscript). 163 p.
337. Chesky D. *The Mice War*: Directors notes (manuscript). 2 p.
338. Chetel W. D. Reconciling *Brundibar*: practical considerations for producing Hans Krasá's children's opera. URL: http://uknowledge.uky.edu/music_etds/22 (accessed: 31.05.2016).
339. Christiansen R. Will children ever care about opera? *The Telegraph*. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10711183/Will-children-ever-care-about-opera.html> (accessed: 28.08.2018).
340. Christiansen R. Can opera save our children? *The Telegraph*. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/glyndebourne/11689604/Can-opera-save-our-children.html> (accessed 28.08.2018).
341. Christie A. An autobiography. URL: <https://play.google.com/store/books/details?id=Kk-LAEHExtkC> (accessed: 30.09.2018).
342. College. *Wikipedia*. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Collège_\(établissement\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Collège_(établissement)) (accessed: 13.04.2018).
343. Compositions [David Chesky]. URL: <http://www.davidchesky.com/compositions.html> (accessed 18.12.2017).
344. Cooper B. *Child composers and their works: A historical Survey*. Lanham : Scarecrow Press, 2009. 224 p.
345. Curriculum vitae and list of works: James Rolfe. URL: http://www.jamesrolfe.ca/wp-content/uploads/2017/09/Rolfe_CV_list-of-works_current-noID.pdf (accessed: 15.09.2018).

346. D'Arcy-Jones N. Orchestrating a grime musical collaboration. *Gazette*. 2017. Wednesday June 21. P. 24–25.
347. D'Arcy Mackay C. How to produce children's plays. New York : Henry Holt and Company, copyright 1915. 162 p.
348. David Chesky. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/David_Chesky (accessed: 18.12.2017).
349. Der Thurm zu Babel. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Thurm_zu_Babel (accessed 17.11.2017).
350. Die Heimkehr aus der Fremde. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Heimkehr_aus_der_Fremde (accessed 09.09.2016).
351. Die Hochzeit des Camacho. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_des_Camacho (accessed 09.09.2016).
352. Dobbs T. L. Remembering the singing of silenced voices: *Brundibár* and problems of pedagogy. *Philosophy of Music Education Review*. Fall 2013. Volume 21, № 2. P. 156–177.
353. Drew D. Weill's School Opera. *The Musical Times*. 1965. Vol. 106, № 1474 (Dec.). P. 934–937.
354. Education. URL: <https://www.atlantaopera.org/opera101/education/> (accessed: 18.04.2018).
355. Ein Männlein steht im Walde. *Wikipedia*. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Männlein_steht_im_Walde (accessed: 25.08.2018).
356. Elijah's kite : an opera for young audiences [Program note]. *Canadian music centre*. URL: <https://www.musiccentre.ca/node/83456> (accessed: 15.09.2018).
357. Engelbert Humperdinck. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Engelbert_Humperdinck_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Engelbert_Humperdinck_(composer)) (accessed: 10.10.2018).
358. Fernández-Carrión M. Ópera infantil: recursos y obras para trabajar con niños. *Eufonía Didáctica de la Música*. 2013. Octubre. Núm. 59. P. 85–90.
359. Field L. G. Creative differences: Sendak's and Knussen's intended audience of *Where The Wild Things Are* and *Higglety Pigglety Pop!* : a thesis ... of doctor of musical art. Vancouver, 2015. 102 p.

360. Finscher L. Hausmusik und Kammermusik. *Musik und Verlag*. Basel : Bärenreiter-Verlag Kassel, 1968. S. 67–76.
361. Five little ducks. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Five_Little_Ducks (accessed: 15.09.2018).
362. Frankenberg H. Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! – Über das Sterben in der Kinderoper. *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik*. 2012. Ausg. 1. 12 s. URL: http://www.izpp.de/fileadmin/user_upload/Ausgabe_6_1-2012/09_1-2012_Frankenberg.pdf (accessed: 31.01.2017).
363. Frits R., Leimberg I., Sandmeier N. «A kind of musical conversation»: Britten and Crozier's *Let's Make an Opera*. *Connotations – A journal of critical debate*. 1997/98. Vol. 10.2–3. P. 175–206.
364. Gaynor J. L. The House That Jack Built: Operetta for children : for voice and piano. Vocal score. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c051242061;view=1up;seq=1> (accessed: 24.05.2018).
365. Gian Carlo Menotti. Children's operas : A brochure. URL: <http://digital.schirmer.com/webleafs/Menotti-CO-web.pdf> (accessed: 01.11.2016).
366. Gilbert and Sullivan. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan (accessed: 07.11.2017).
367. Gökkaya F. Peer bullying in schools: A cognitive behavioral intervention program. URL: <https://www.intechopen.com/books/child-and-adolescent-mental-health/peer-bullying-in-schools-a-cognitive-behavioral-intervention-program> (accessed: 07.07.2018).
368. Greer A. C. *Brundibár*: confronting the misrepresentation of resistance in Theresienstadt. Master's Thesis, University of Tennessee, 2013. URL: http://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2417 (accessed: 31.05.2016).
369. Gregor V. Světová dětská opera na nových cestách. *Otázky divadla a filmu* / edit. A. Závodský. Vyd. 1. Brno : Universita J.E. Purkyně, 1973. Roč. 3. S. 151–162.
370. Griffel M. R. Operas in English : a dictionary. Maryland : Scarecrow Press, 2012. 1020 p.

371. Grime (music genre). *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Grime_\(music_genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Grime_(music_genre)) (accessed: 17.12.2017).
372. Grime Opera Interview [Audio]. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7b3oUm05DEg&t=19s> (accessed: 17.12.2017).
373. Grown: A Grime opera. URL: <https://charanga.com/site/grown-grime-opera/> (accessed: 17.12.2017).
374. Grown – A Grime Opera. URL: https://www.robinbrowning.com/portfolio_page/grown-grime-opera/ (accessed: 17.12.2017).
375. Grown: a grime opera (full video) featuring Essex Youth Orchestra, Max Wheeler, Eyez [Video]. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NY7-T2sdbJk&t=1310s> (accessed: 17.12.2017).
376. Haberfeld S. Die Kirchenoper: Eine wissenschaftliche und kunstsoziologische Bestandsaufnahme : Arbeit ... zur Erlangung des akademischen Grades eines Master. Zürich, 2013. 145 S.
377. Hanning B. R., Weinstock H. Opera. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/opera-music> (accessed: 10.09.2018).
378. Hansel and Gretel (opera). *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hansel_and_Gretel_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hansel_and_Gretel_(opera)) (accessed: 10.10.2018).
379. Harten U., Kornberger M. Bresgen, Cesar. *Österreichisches Musiklexikon online*. URL: http://musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bresgen_Cesar.xml (accessed: 16.05.2018).
380. Henry J., Miller V. School Nativity Plays under Threat. *The Telegraph*. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1571187/School-nativity-plays-under-threat.html> (accessed: 18.12.2017).
381. Herts A. M. The Children's Educational Theatre. New York and London : Harper & Brothers Publishers, 1911. 151 p.
382. Hinton S. Weil's musical theater: stages of reform. Berkeley – Los Angeles London : University of California press, 2012. 592 p.
383. Holly from the Bongs. URL: <https://global.oup.com/academic/product/holly-from-the-bongs-9780193356535?cc=ua&lang=en&> (accessed 15.09.2018).

384. Honey Grove High School 1909. URL: <https://www.honeygrovepreservation.org/honey-grove-high-school-1909.html> (accessed: 30.05.2018).
385. Howe S. W. *Women music educators in the United States: A history*. Lanham : Scarecrow Press, 2014. 380 p.
386. Hughes A. P. *Music is my life*. Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1947. 323 p.
387. Humberstone J. H. B. *Cassations: Malcolm Williamson's operas for musically-untrained children ; submitted ... for the degree of doctor of philosophy*. Sydney – Canberra, 2013. 134 p.
388. Humperdinck E. *Hänsel und Gretel : Klavierauszug*. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP36490-PMLP11392-Humperdinck_-_Hänsel_und_Gretel_-_vocal_score.pdf (accessed 25.08.2018).
389. Humperdinck E. *Hänsel und Gretel : Score*. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP246121-SIBLEY1802.23503.af20-39087011221654Act_II-III.pdf (accessed 25.08.2018).
390. James Rolfe. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/James_Rolfe_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Rolfe_(composer)) (accessed: 15.09.2018).
391. Kemp I. *Schuloper*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025130#0000025130> (accessed: 19.09.2018).
392. Kensmoe J. *Musical signification of three Jungian archetypes found in children's opera : a dissertation ... for the degree of doctor of arts*. Greeley, 2012. 447 p.
393. *Kinder brauchen Theater : Musiktheater und Konzerte für Kinder und Jugendliche : Ein kommentierter Katalog*. Revidierte und aktualisierte Neuauflage. Mainz-Kastel : Schott Music GmGH & Co. KG, 2009. 218 S.
394. *Kinder brauchen Theater : Musiktheater und Konzerte für Kinder und Jugendliche : Ein kommentierter Katalog*. Vierte revidierte und aktualisierte Neuauflage. Mainz-Kastel : Schott Music GmGH & Co. KG, 2012. 236 S.

395. Kinscella H. G., Tierney E. M. The child and his music : a handbook for the use of the teacher in the elementary grades, or in the small school. Lincoln [Neb.] : University Pub. Co., [c1953]. 158 p. : ill.
396. Krippenspiel. *Wikipedia*. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Krippenspiel> (дата зверення: 09.11.2017).
397. Krohn E. The century of Missouri Music. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4494993;view=1up;seq=7> (accessed: 03.06.2018).
398. Kurt Weill – Berthold Brecht – Der Jasager.wmv [Audio]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YZWMWIZkXFE&t=5s> (accessed: 16.09.2018).
399. Kuzmina O. Children's opera stage practice in Kharkiv. *Central Asian Journal of Art Studies* / T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 2. P. 20–29.
400. Le Chat botté. URL: http://1213.geneveopera.ch/production_61 (accessed: 02.08.2016).
401. Lion's roar. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lion%27s_roar_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lion%27s_roar_(instrument)) (accessed: 15.09.2018).
402. Livemore M. A. R., Willard F. E. American women: fifteen hundred biographies with over 1,400 portraits; a comprehensive encyclopedia of the lives and achievements of American women during the nineteenth century. Detroit : Gale Research Company, 1973. 412 p.
403. McBurney G. The two fiddlers. *Tempo*. 1978. №. 126 (September). P. 33–35.
404. McGinnis P. Y. Understanding the European Fach System: The opera singer's career guide / ed. by M. McGinnis Willis. Plymouth : Scarecrow Press, Inc., 2013. 326 p.
405. McVicker M. F. Women Opera Composers: Biographies from the 1500s to the 21st Century. Jefferson : McFarland & Co, Inc., Publishers, 2016. 284 p.
406. Menotti G. C. Amahl and the Night visitors. Score. URL: https://issuu.com/scor esondemand/docs/amahl_and_the_night_visitors_30678 (accessed: 13.04.2018).

407. Musiktheater für Kinder und Jugendliche : Katalog. Berlin : Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, 2017. 101 S.
408. Nativity play. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nativity_play (accessed: 09.11.2017).
409. Opera for Children. URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/youth/opera-for-children> (accessed: 18.04.2018).
410. Ottorino Respighi. La bella dormente nel bosco. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223742&catNum=223742&filetype=About+this+Recording&language=English (accessed: 02.08.2016).
411. Pastorela. *Wikipedia*. URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pastorela> (accessed: 09.11.2017).
412. Plank-Baldauf C. Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart : Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017. 249 S.
413. Rapunzel. URL: <http://www.richardbrooksmusic.com/operas/Rapunzel/Rapunzel.html> (accessed: 10.10.2018).
414. Rees J. The Hogboon, Peter Maxwell Davies's final work, is satisfyingly weird – review. *The Telegraph*. URL: <https://www.telegraph.co.uk/opera/what-to-see/the-hogboon-peter-maxwell-daviess-final-work-is-satisfyingly-wei/> (accessed: 05.07.2017).
415. Reiß G. Große Oper für die Kleinen. Die Geschichte der Kinderoper in Deutschland. *Oper und Tanz*. Ausgabe 2007/06. URL: <https://www.operundtanz.de/archiv/2007/06/kupo-kinderoper.shtml> (accessed: 18.10.2017).
416. Richard Brooks. URL: <https://composers.com/richard-brooks> (accessed: 10.10.2018).
417. Robinson Scott W. History of the city of Cleveland. Altenmünster : Juzzybee Verlag Jürgen Beck, 1887. 250 p.

418. Rockwell J. Opera: Copland's *Second Hurricane*. *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/1985/11/15/arts/opera-copland-s-secong-hurricane.html> (accessed: 16.09.2018).
419. Rolfe J. *Elijah's Kite* : for voice and ensemble. Score [manuscript]. 66 p.
420. Rosoor C., Thauré J.-M. *Opéras pour enfants*. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993. 189 p.
421. Schmitz T. La création de l'opéra pour l'enfant-spectateur ou la découverte d'un genre à travers les sorties scolaires à Paris, Leeds et Vienne. URL: <https://docplayer.fr/23851314-La-creation-de-l-opera-pour-l-enfant-spectateur-ou-la-decouverte-d-un-genre-a-travers-les-sorties-scolaires-a-paris-leeds-et-vienne.html> (accessed: 21.08.2018).
422. Schmitz T. L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane. *Transposition [En ligne]*. 2012. № 2. URL: <https://journals.openedition.org/transposition/319> (accessed: 28.06.2018).
423. Schuloper. *Wikipedia*. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Schuloper> (accessed: 19.09.2018).
424. Stawiski E. B. *Ucieczka w Fantazi Opery (Escape-Fantasy opera): Preserving the heart of Poland : document ... for the degree of doctor of musical arts*. Cincinnati, 2010. 295 p.
425. Stetsenko P. *The Three Hermits*. URL: [http://www1.cpd.l.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_\(children%27s_opera\)_\(Paul_Stetsenko\)](http://www1.cpd.l.org/wiki/index.php/The_Three_Hermits_(children%27s_opera)_(Paul_Stetsenko)) (accessed: 27.01.2017).
426. Stepanich G. «Fun» children's opera has a serious message. URL: <http://www.knightfoundation.org/articles/fun-childrens-opera-has-a-serious-message> (accessed: 01.12.2016).
427. Study Guide for Hansel and Gretel. URL: <http://internet.savannah.chatham.k12.ga.us/schools/gvpa/arts/chorus/Lists/Announcements/Attachments/144/Study%20Guide%20for%20Hansel%20and%20Gretel.pdf> (дата звернення: 25.08 2018).

428. Sturges R. S. Medievalism in contemporary opera. *Medieval afterlives in contemporary culture* / ed. by Gail Ashton. London-New Dehli-New York-Sydney : Bloomsbury, 2015. P. 22–31.
429. Svatos T. D. Hans Krása. URL: http://orelfoundation.org/index.php/composers/article/hans_krasa/ (accessed: 14.08.2017).
430. Teicher J. Kurt Schwaen – pädagogische Ideen für das Kindermusiktheater. URL: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/files/Mitteilungen2012.pdf> (accessed: 31.01.2017).
431. The Cunning Little Vixen (2003). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0424016/> (accessed: 10.09.2018).
432. Todea D. The opera *Hänsel und Gretel* by E. Humperdinck in the primary classes. *Neue Didaktik*. 2009. № 1. P. 54–74.
433. The Mice War. *Amazon*. URL: https://www.amazon.com/dp/B07BXY2SL2/ref=cm_cr_ryp_prd_ttl_sol_0 (accessed: 01.09.2018).
434. The Mice War : Barge Music New York [Video]. *Vimeo*. URL: <https://vimeo.com/247860810> (accessed 05.01.2018).
435. The Mice War Krakow Opera [Video]. *Vimeo*. URL: <https://vimeo.com/246864164> (accessed 05.01.2018).
436. Works for children. URL: <https://www.wiener-staatsoper.at/en/staatsoper/young-staatsoper/works-for-children/> (accessed: 18.04.2018).
437. World Premières / Uraufführungen. *Schott aktuell : the journal : Children's opera*. 2016. № 3. P. 4–9.

Додаток А

Біографічний покажчик

Абаза (в дівочтві Штаубе) **Юлія Федорівна** (1830 (?) – 1915) – співачка (мецо-сопрано), дружина А. А. Абаза (міністр фінансів). Після заміжжя влаштовувала у своїй вітальні музичні вечори. Саме в її будинку вперше в концертному виконанні прозвучав «Євгеній Онегін» П. І. Чайковського. «На музичних вечорах у Юлії Федорівни, – пише І. Гуськова, – можна було зустріти дуже різних людей, починаючи з членів імператорського будинку й закінчуючи студентами консерваторії. Ніяких правил придворного етикету вона не визнавала. Головним критерієм для запрошених була любов до серйозної музики» [76]. На цих концертах панувала сувора дисципліна. Князь С. М. Волконський у своїх мемуарах згадував про це так: «За помахом її лорнетки запановувало мовчання до найдальших кутів великої зали й сусідніх кімнат. Горе тому, хто кашлянув або чхнув – незмивний сором. Одна тільки людина не могла звикнути – старий дворецький увалювався з підносом, і тоді в найурочистішому місці шопенівського ноктюрна лунав голос Юлії Федорівни (ломаною російською – *О. К.*): “Эфим, Эфим, сколько раз – когда музык, не надо чай”» (цит. за: [76]).

Беневський Василь Дмитрович (1864 – 1930) – випускник Камишинського духовного училища (1874) та Астраханської духовної семінарії (1887). Як і багато його колег-сучасників, В. Беневський поєднував педагогічну роботу з діяльністю хорового диригента, регента, композитора. У 1890 році він переїхав до Ставрополя, де з 1891 по 1909 рік викладав спів у єпархіальному училищі та духовній семінарії, потім в учительській семінарії (1906–1920) і вчительському (пізніше педагогічному) інституті (1912–1920), а після цього в Інституті народної освіти (1920–1923) і музичному технікумі (1923–1929). Паралельно він виступав як диригент в концертах [208].

Брукс Річард (1942) народився й проживає в США. Професійну освіту здобув в Потсдамському коледжі (ступінь бакалавра музичної освіти), Бірмінгемському університеті (ступінь магістра композиції) і в Нью-Йоркському університеті (доктор філософії, композиція). До недавнього часу Р. Брукс успішно поєднував композиторську діяльність з викладанням. Композитор працює в різних жанрах. Ознайомитися зі списком його творів можна на сторінці сайту Американського союзу композиторів [416].

Брюсова Надія Яківна (1881 – 1951) – рідна сестра поета Валерія Брюсова. Освіту вона отримала в Московській консерваторії, в класах К. Ігумнова (фортепіано) і С. Танєєва (теорія музики). По закінченні консерваторії Надія Яківна з 1906 року протягом 10 років викладала в Народній консерваторії, пізніше (з 1921 по 1943 роки) працювала в *alma mater* (класи теорії музики та фольклору). Одночасно вона займалась публіцистикою, працюючи у складі редколегій декількох журналів, присвячених різним аспектам музичної освіти та виховання [310, стп. 587].

Брянський Микола Петрович (1838 – 1894) [5, с. 23] – хоровий диригент, педагог Безкоштовної музичної школи, Першого петербурзького (реального) училища [59, с. 417], композитор, автор методичних праць з хорового співу, зокрема, «Методу навчання хоровому співу» [188, с. 60]. За словами К. Нелідова і свящ. В. Лебедева, його вважають «піонером шкільно-музичної педагогічної справи на Русі» (цит. за: [29, с. 4]).

Гай-Сагайдачна (Шебаліна, уроджена Ковальова) **Катерина Олександрівна** – одна із провідних артисток української театральної трупи М. Старицького в 80-ті роки ХІХ століття. У 1890-ті – 1900-ті співпрацювала в газеті «Південний край», публікуючи нариси, оповідання, казки. Крім лібрето до «Ріпки» їй належить комедія для дітей «Врятуємо Ніночку», водевіль «На чужій квартирі» й драматичний етюд «Ірод» із музикою А. Шейніна [307, с. 143].

Дмитрієв Іван Іванович (1760 – 1837) – російський поет, байкар, державний діяч. Репрезентував напрям сентименталізму. Сюжети багатьох його

байок були запозичені з французьких оригіналів, проте їх вважали «кращою прикрасою його літературного вінка», оскільки його поетична мова відрізнялась легкістю, свободою і плавністю віршування [280, с. 779–780].

Завадський Василь Григорович (1860-і – до 1935) успадкував професію батька, який керував церковним хором у храмі при Новоросійському університеті в Одесі. Крім того, він «викладав спів в Одеському комерційному училищі» (з 1890 року), створив «Дитячу капелу», «Російську хорову капелу» та керував ними [93]. Його колективи регулярно виїжджали в гастрольні поїздки, іноді далекі, – 5 поїздок в Іркутськ (1907, 1910, 1912, 1913 і 1916) [282, с. 155], у Харбін, Владивосток, Хабаровськ (1913) [93]. Приїхавши в Іркутськ уперше, капела «поставила на ранкових спектаклях у міському театрі спеціально для неї аранжовані В. Г. Завадським дитячі опери-феєрії: “Червона шапочка” Ц. Кюї, “Снігуронька” В. Орлова, “Ваня та Маша” Е. Хумпердінка, “Попелюшка” (автор невідомий)» [282, с. 155].

Калашников Ілля Іванович – письменник, поет, драматург останньої чверті ХІХ століття. Виконував переклади зарубіжних текстів романсів, лібрето опер [115].

Карпенко Євген Віталійович – доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету культури і мистецтв, член Національної всеукраїнської музичної спілки. До творчого доробку Є. Карпенка належать хорові твори (*a capella* та в супроводі фортепіано), близько 100 пісень (здебільшого для дітей), дитячі опери «Дюймовочка», «Найкрасивіша», «Білосніжка і сім гномів», «Чарівне люстерко», «Бабка і Мураха» («Стрекоза и Муравей»), «Срібна Дівчинка», «Лілея», «Пілігрим» та інші (всього 13 творів). Окрім цього, Євген Віталійович займається аранжуванням фольклору Сумщини для академічних хорів [122].

Керзіна Марія Семенівна (уроджена Поспелова) (1864 – 1926) – піаністка, дружина А. М. Керзіна. Спільно подружжя організувало «Гурток любителів російської музики» («Керзинський гурток», 1896–1912). Концерти

(зазвичай безкоштовні), ініційовані цим гуртком, пропагували російську симфонічну і, особливо, камерну музику, зокрема вокальну. У числі близьких до гуртка композиторів були Ц. Кюї, С. Рахманінов, М. Метнер, С. Танєєв [130, стп. 67].

Корганов Василь Давидович (справжнє прізвище Корганян) (1865 – 1934) – вірменський музикознавець, музичний критик, композитор. Він почав музичні заняття в Тифлісі (нагадаємо, з 1936 року місто було перейменовано на Тбілісі), займаючись на фортепіано під керівництвом Е. Ф. Епштейна й вивчаючи історію музики з І. М. Аліхановим і Г. О. Коргановим. Вищу освіту В. Корганов, однак, отримав у Миколаївському інженерному училищі в Петербурзі (кінець 1880-х). До 1896 року він служив у Другому Кавказькому саперному батальйоні, але жага до музики переважила військово-інженерну справу, і молода людина весь свій час присвятила професії музичного критика й музикознавця, співпрацюючи як в місцевих (з 1888 року мешкав у Тифлісі), так і в московських і Санкт-Петербурзьких виданнях («Музичний огляд», «Артист», «Баян», «Нувелліст», «Театр і мистецтво», «Російська музична газета») [75].

Орлов Василь Михайлович (1858 – 1901) – російський хоровий диригент, композитор і збирач народних пісень. Професійну освіту здобув у Московському синодальному училищі, крім того, займався в Московській і Петербурзькій консерваторіях у П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. Вів викладацьку та диригентську діяльність (вчитель співу в Острозькій учительській семінарії, керівник хорової капели графа Строганова, народного хору Казанського собору в Петербурзі). У композиторському доробку В. Орлова, окрім опер для дітей-виконавців, – світські і духовні хори, твори для голосу [199, с. 970].

Попов-Платонов (справжнє прізвище Попов; іноді при публікації творів у дужках додавалося «Сєверянін») **Михайло Михайлович** (1872 – 1942) – автор світських та духовних творів, педагог. Михайло Михайлович народився в Тобольську. Його батько був священнослужителем: передбачалося, що син

продовжить сімейну традицію, тому юний Міша вступив до семінарії. До останнього класу тяга до музики виявилася сильнішою, і, не закінчивши курсу, М. Попов-Платонов поїхав до Петербургу, де вступив до консерваторії у клас М. А. Римського-Корсакова. Відомо, що після випуску він впродовж років (до 1917) був педагогом співу на Вищих жіночих курсах П. Ф. Лесгафта; ймовірно, це зумовило написання підручників з сольфеджіо та історії музики. Після 1921 року Михайло Михайлович вів хоровий спів, а пізніше і фізику в Радянській трудовій школі № 14. Остання посада не викликає здивування, якщо врахувати, що після революції 1917 року композитор 3 роки отримував технічну спеціальність на електрохімічному факультеті в Ленінграді (А. Митеньов, автор статті, з якої узяті ці відомості, на жаль, не уточнює назву інституту). Надалі М. Попов-Платонов став винахідником в області радіо- і електротехніки, кіновиробництва, електрохімії, машинобудування [172].

Ролф Джеймс (нар. 1957) – сучасний канадський композитор. Професійну освіту отримав в Університеті Торонто (1979–1983, наставник Дж. Беквіт – *John Beckwith*), та в Японії, де займався з Дзьо Кондо (*Jo Kondo*) [390]. Наразі він сам викладає в *alma mater* та на семінарах, присвячених оперній музиці. Серед творчого доробку Д. Ролфа – фортепіанні, оркестрові твори, камерна музика, вокальні композиції, але більш за все його цікавить опера. На сьогоднішній день, окрім «Повітряного змія Елайджі», йому належать «Беатрис Ченсі» («*Beatrice Chansy*», 1998), «Вогонь» («*Fire*», 1999), «Роза» («*Rosa*», 2004), «Орфей і Еврідіка» («*Orpheus and Euridice*», 2004), «Інес» («*Inês*», 2008), «Шинель» («*The Overcoat*», 2017), «Розтрощення» («*Crush*», 2015), «Піратська пісня» («*Pirate Song*», 2017); камерні опери «Непритомність» («*Swoon*», 2006), «Еней і Дідона» («*Aeneas and Dido*», 2007), «Європа» («*Europa*», 2014) [345].

Савіна-Гнесіна Євгенія Фабіанівна (1871 – 1940) – піаністка, педагог, музично-громадський діяч, одна з сестер Гнесіних, які у 1895 році заснували «Музичне училище сестер Є. і М. Гнесіних», яке в подальшому стало Російською академією музики імені Гнесіних [92, с. 615].

Стеценко Павло Григорович (нар. 1962) – органіст, хоровий диригент, композитор. Освіту одержав у Київському державному вищому музичному училищі імені Р. М. Глієра (хорове диригування), а потім у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (фортепіано, 1989). У 1990 році він переїхав до Нью-Йорку, щоб вивчати церковну музику й гру на органі в Джульєррдській школі музики (одержав ступінь магістра, 1994). У 2000 році захистив дисертацію на тему «Макс Регер: дві хоральні фантазії, *op.* 40» і отримав ступінь доктора мистецтв. Наразі він є музичним керівником Вестмінстерської пресвітеріанської церкви (Александрія, Вірджинія) [255].

Хумпердінк Енгельберт (*Engelbert Humperdinck*; 1854 – 1921) народився в Зігебурзі. Перший твір він написав в 7 років, в 13 – створив два зингшпіля. Незважаючи на заборону батьків, що не схвалювали його бажання стати професійним музикантом, Е. Хумпердінк в 1872 році почав відвідувати заняття в Кьольнській консерваторії. Серед його викладачів були Ф. Хіллер (*Ferdinand Hiller*) та І. Зайс (*Isidor Seiss*). Продовжити освіту в Мюнхені дозволила стипендія, яку юнак отримав у 1876 році. У 1879 його досягнення були відзначені стипендією Мендельсона (*Mendelssohn-Stipendium*). Завдяки цьому молодий композитор мав можливість поїхати до Італії, де в Неаполі познайомився з Р. Вагнером, який вплинув на його стиль [357]. Серед відомих творів Е. Хумпердінка – дитячий лідершпіль «Семеро козенят» («*Die sieben Geißlein*», 1895), найкоротший (лише шість пісень) і простий серед його дитячих творів [159, с. 7]; чарівно-казкова музична драма «Королівські діти» («*Die Königskinder*», перша ред. – 1897; друга, остаточна – 1910), призначена для більш підготовлених юних слухачів, тому що вона базується на «наскрізному розвитку, не має виділених “номерів” <...>. До того ж твір вирізняється більшою щільністю подій та сильною емоційною напругою» [159, с. 9]; «Спляча красуня» («*Dornröschen*», 1901).

Ческі Девід (нар. 1956) – сучасний американський композитор, власник незалежного звукозаписуючого лейбл «*Chesky Record*». Музиці він навчався у Нью Йорку, приватно у композитора Д. Дель Тредічі (*David Del Tredici*) та

джазового піаніста Дж. Льюїса (*John Lewis*) [348]. На сьогодні композитор працює в багатьох жанрах. У його творчому доробку – двадцять шість «урбаністичних концертів»; інструментальні, вокальні твори; опери – «Ніч в опері» («*Night at the Opera*»), «Свиня, фермер та художник» («*The Pig, The Farmer, and The Artist*»), «Джюльєта & Ромео» («*Juliet & Romeo*»); ораторії – «Сила та невинність» («*Power and Innocence*») і «Агностик» («*The Agnostic*») та інші композиції [343].

Додаток Б

Стислий зміст лібрето

М. Б. Даргомижська. «Сажотрус»

Дія відбувається в Петербурзі. Сім'я Варіньки й Ніколаші потрапила в складне становище: сталася пожежа, і їхній будинок згорів, залишився тільки невеликий недобудований флігель у саду. Крім того, мати хвора, батькові нечесні приятелі заборгували багато грошей і відмовляються повертати, а скринька, в якій зберігалися цінні папери й прикраси, зникла під час пожежі разом зі старим слугою. Варінька займається поденним шиттям, а Ніколаша йде продавати свою єдину цінність – канарок. Йому неочікувано таланить: добрий пан дає за птахів набагато більше, ніж хлопчик просив, і у сім'ї з'являється можливість розплатитися за винайману квартиру й найняти сажотруса для перевірки труб та печей у новому флігелі. Хлопчик-сажотрус, їх знайомий, ділиться з ними своєю бідною. Петруша залишився єдиним годувальником після смерті батька. Поки він рятував маленьку дівчинку, яка упала в канал, із його курточки украли все зароблене, а це означає, що його сліпа матір залишиться без їжі. Варінька й Ніколаша, залишившись наодинці, вирішують допомогти Петруші, а щоб не образити його милостинею, – потихеньку зав'язати всю вкрадену суму в платок, який впав на підлогу. В цей час Петруша знаходить у новому флігелі в печі сховану скриньку з дорогоцінностями, до того ж Ніколаша дізнається, що їх старий слуга, Іван, зламав ногу на пожежі й був у лікарні, а не втік із вкраденими цінностями. «У ту хвилину, як вони віддавали мені останню свою копійку, Бог повернув їм скарб їхній, та видимо показав, що добра справа не залишиться без нагороди (курсив М. Б. Даргомижської – О. К.)», – резюмує Петруша-сажотрус [80, с. 225–226].

М. Брянський. «Кіт, Цап і Баран, або Плутня kota Васьки»

Кіт, побитий Старою-господинею за крадіжку сметани, вмовляє своїх близьких друзів Цапа та Барана піти з двору. Він мотивує це загрозою господині в якості частування замість млинців зі сметаною «або барана різати зятю, або цапа» [44, с. 13]. У дорозі трійця зустрічається спочатку з Ведмедем, потім зі зграєю Вовків. Останні пропонують помірятися силами, а нагородою переможцю стане вечеря з переможених. Кіт, однак, хитрістю відводить небезпеку, пропонуючи Вовкам закусити «корівкою» (насправді це Ведмідь, який ліг спати під копицею сіна і наказав не будити його). Розбуджений Вовками, клишоногий сердиться і проганяє їх. Кіт, Цап і Баран вирішують повернутися на рідне обійстя, бо життя там легше і безпечніше. Загальний підсумок такий: немає нічого кращого рідного дому.

В. Беневський. «Червона квіточка»

10-річній княжні якоїсь держави на ім'я Червона квіточка, що славилася дивовижною красою, раптом відмовився поклонитися звичайний старий – однієї краси мало, щоб поважати її. Вирішивши прикрасити себе і знаннями, дівчинка старанно набирається премудрості, але, навіть значно розумніша, все ще не варта поклону. І тільки коли Червона квіточка проявила співчуття до бідних і голодних людей, дідок низько вклонився їй, сказавши: «Вклоняюся тобі до землі за твоє добре серце!» [124].

К. Вайль. «Той, хто говорить так»

Хлопчик, Мати якого захворіла, разом із Учителем і своїми товаришами вирушає в гори, щоб здобути ліки. У дорозі він занедужав, а згідно із стародавнім звичаєм, людина, яка не може продовжувати свій шлях, повинна бути скинута в долину зі скелі. Учитель запитує у Хлопчика, чи погодиться він із тим, що з ним таке вчинять. Хлопчик висловлює згоду, тільки просить

товаришів узяти посудину для ліків, наповнити цілющим зіллям і принести його Матері. Три учні несуть хлопчика до краю скелі і кидають униз. Коли він зникає із виду, експедиція рушає далі. Лунає хор, в якому є такі слова: «Кожний винен не більше, ніж його сусід». Мандрівники приходять у долину, і на цьому опускається завіса [353, с. 936].

Г. Краса. «Брундібар»

Брат і сестра, Анна та Пепічек, хочуть купити молока для хворої матері, але вони дуже бідні. Діти вирішують заспівати на міському майдані, щоб зібрати трохи грошей, але там грає злий катеринщик Брундібар, і ніхто не чує дітей. Горобець, Пес та Кішка, що опинились поблизу, вирішують допомогти Анні та Пепічеку. Наступного ранку тварини збирають дітей, які живуть навколо, розповідають їм про лихо брата і сестри, та просять заспівати на міському майдані, щоб заробити. Хор виконує колискову, яка стає до вподоби натовпу, і діти отримують свій заробіток. Брундібар, ображений тим, що його місце зайнято, краде ці гроші, але оточений натовпом дітей і тварин, повертає Анні і Пепічеку їхній заробіток. Закінчується опера переможною піснею [334].

Б. Бріттен. «Маленький сажотрус, або Давайте влаштуємо оперу»

Жінка на ім'я Гледіс, сидячи з дітьми біля каміна, розважає їх історією з життя своєї бабусі Джулліет. Коли тій було 14 років, в один з вечорів у вітальні їхнього будинку з камінної труби з'явився хлопчик 8 років, сажотрус Сем Сперроу, підмайстер жорстокосердого Чорного Боба. Діти вирішили допомогти малюкові – викупали, дали чистий одяг, погодували, а наступного дня потайки переправили в будинок дядьки Джулліет. Там Сем став садівником і прожив усе життя. Цей пригодницький сюжет захоплює підопічних Гледіс, і їм приходить в голову ідея перетворити його в оперу. Музику пише Норман, за лібрето відповідає Анна, а решта готують декорації і костюми, після чого представляють своє творіння на суд глядачів [127, с. 253].

Є. Карпенко. «Срібна дівчинка»

На Землю із зоряної країни прибуває Срібна Дівчинка, учениця космічного ліцею. Вона зустрічає Зайчика, який розповідає про біду, що трапилася в лісі: Вовк загородив річку греблею, і тепер інші звірі не можуть користуватися водою. Дівчинка пропонує свою допомогу і надихає звірят об'єднатися заради перемоги над Сірим. Між тим, мати Срібної Дівчинки, Зірниця, тужить за донею, що зникла з дому, не попередивши батьків. Однак, дізнавшись, що вона відправилася на допомогу мешканцям земного лісу, Зірниця благословляє дочку на добру справу. Закінчується опера наверненням Вовка на бік добра і його примиренням з іншими тваринами.

П. Стеценко. «Три старці». Зміст Прологу

«У літньому саду грають Учитель і діти. Учитель збирає дітей і питає, чи хочуть вони дізнатись про щось сьогодні. Вони відповідають: «Ми хочемо танцювати, грати, читати...». Вони також задають серйозні питання: «Куди ми потрапляємо, коли спимо? Яка довжина часу? Як ми мріємо?». Одна дівчинка каже, що вона хоче дізнатись, як молитися, на що Учитель відповідає: «Ви вже знаєте, як: відкрийте своє серце, і Бог почує». Але дитина хоче зробити це правильно. Тоді Учитель питає, чи є щось, за що вони вдячні. Діти пропонують свою молитву вдячності. Та ж дівчинка знову каже, що не знає ніяких «справжніх молитов і хоче помолитись так, як це роблять дорослі. І Вчитель розповідає історію» [425, с. 2].

Ф. Абт. «Казка про сім воронів»

В одній родині було семеро синів, але батькам хотілося, щоб у них була і дочка. Довгоочікувана дівчинка з'явилася на світ дуже слабкою, і батьки вирішили охрестити дитину, тому що боялися за її життя. Батько попросив синів принести води для хрещення. Сперечаючись, хто першим зачерпне зі

струмка, хлопчики упустили кухоль і стали думати, як же їм бути. Ніхто не наважувався першим повернутися додому. Батько вирішив, що вони загралися, і зпересердя побажав, щоб всі його сини стали вóронами. Так і сталося, й у батьків залишилася одна дочка. Дівчинка росла й не знала, що має братів, поки хтось із людей не сказав їй. Тоді вона вирішила будь-що розшукати їх. Сестра питала поради у Сонця й у Місяця, але тільки зірочки допомогли їй і розповіли, що її брати живуть у скляній горі, й дали костурик, щоб відімкнути гору. Але по дорозі він загубився, й вірній сестрі довелося відрізати у себе мізинець, щоб відкрити гору. Там вона дочекалася братів, які впізнали її по кільцю з рідного дому, і разом вони повернулися до батьків [39, с. 138–141].

Дж. К. Менотті. «Амал і нічні гості»

Кульгавий хлопчик Амал живе зі своєю бідною матір'ю в невеличкій хатинці. Він любить фантазувати і постійно розповідає якісь історії. Одного вечора Амал бачить велику та яскраву зірку (це Віфлеємська зірка, що символізує народження Христа). Він намагається привернути увагу матері до такого дива, але вона думає, що це чергова байка її сина. Раптом хтось стукає до їхньої оселі. Амал відчиняє двері і бачить двох Королів. На питання матері: «Хто прийшов?», – він каже, що на порозі стоять два королі. Звісно, мати думає, що її дитина знову каже неправду. Амал знову йде до дверей і бачить там вже трьох королів. Вони розповідають, що йдуть привітати новонародженого Царя світу і просять пустити їх заночувати. Мати відряджає Амала до сусідів-пастухів, оскільки їй нічим пригостити поважних гостей. Пастухи приносять гостинці та вітають Королів танцем. Нарешті всі збираються спати, і тільки Матері на дає спокою думка про золото, яке несуть Христу. Вона думає, що, якби мала достатньо грошей, зробила би життя Амала легшим. Врешті-решт бідна жінка наважується взяти часточку від золота. Її бачить паж-охоронець. Здіймається крик – Амал захищає свою мати, паж хоче, щоб крадійку покарали. Але Королі вирішують, що дитині, до якої вони прямують, золото не потрібне, і лишають дорогоцінності Амалу та його матері.

Хлопчик теж хоче подарувати щось цій дивовижній дитині, але, окрім костура, зробленого власноруч, нічого не має, і пропонує його. Раптом стається чудо – Амал зцілюється. Він вирішує піти з Королями і поклонитися малюку Христу.

Д. Ческі. «Мишача війна»

Існує два королівства – в місті Пада біля північного полюса і на острові Понг на півдні. У першому живуть Сині миші, дуже працьовиті створіння, які побудували багато заводів і люблять «робити гроші», у другому – Червоні миші, прості, мирні жителі, які займаються землеробством. Одного разу Сині миші-ділки з'ясовують, що їм потрібно більше грошей, і старий товстий генерал Кан підказує, що війна вирішить цю проблему. Причина, через яку можна почати війну, – жовтий сир, який їдять Червоні миші, на відміну від Синіх – шанувальників рожевого. В армію закликають і Альберта – молоду мишу-пацифіста. Після довгого шляху синя армія прибуває до королівства Понг, але виявляється, що Червоні миші з радістю готові перейти на рожевий сир (хоча і не такий смачний, як звичний жовтий), якщо це допоможе уникнути військового конфлікту. Альберт з армією повертається на батьківщину, щоб передати послання Короля Таші. Генерал Кан каже, що це військовий маневр. Насправді Червоні миші хочуть обдурити Синіх, тому він знову відправляє свою армію в довгу дорогу до Червоного королівства. Альберт проти своєї волі має оголосити про початок військових дій. Тоді жителі Понга дійсно вдаються до хитрощів – випускають на своїх супротивників загін кішок, і синє військо опиняється в полоні. Король Таші пропонує Генералу Кану мир і дає спробувати жовтого сиру. Він виявляється таким смачним, що Червоні миші переходять на нього. З того часу дві держави живуть в мирі.

Додаток В

Спогади К. Станіславського про домашні вистави в будинку С. Мамонтова

«Спектакль репетирувався, обставлявся в сенсі декораційному і костюмованому впродовж двох тижнів. У цей проміжок часу вдень і вночі роботи не припинялися, і будинок перетворювався на величезну майстерню. Молодь і діти, родичі, знайомі з'їжджалися у будинок з усіх кінців і допомагали загальній роботі. Хто розтирав фарби, хто ґрунтував полотно, допомагаючи художникам, які писали декорації, хто працював над створенням меблів і бутафорії... На жіночій половині тим часом кроїли і шили костюми під наглядом самих художників, яких раз у раз звали на допомогу для роз'яснень. У всіх кутах кімнати були наставлені столи для кроєння; тут приміряли костюми на виконавців, яких щохвилини викликали з репетиції; тут же добровільні і наймані кравці з кравчинями день і ніч працювали, змінюючи один одного. А в іншому кутку кімнати, за роялем, музикант проходив арію і куплет з малолітньою виконавицею, яка либонь не має геніальних музичних здібностей. Уся ця робота будинку протікала під гуркіт і стук теслярських робіт, що долинали з великої кімнати-кабінету – майстерні самого хазяїна. Там будували підмостки і сцену. Не звертаючи уваги на гамір, один з численних режисерів спектаклю тут же, серед дощок і остружок, проходив роль з виконавцями. Інша така ж репетиція влаштовувалася у найпрохіднішому місці, біля парадних сходів. З усіма непорозуміннями по акторській і режисерській частині бігали вниз до головного режисера спектаклю, тобто до самого Мамонтова. Він сидів у великій їдальні, за чайним і закусочним столом, з якого весь день не зникала їжа. Тут же купчилися добровільні працівники з підготовки спектаклю, які постійно приїжджали і змінювали один одного. Серед цього гамору і гомону голосів сам хазяїн писав п'єсу, поки вгорі репетирували її перші акти. Ледве закінчений лист одразу ж переписувався, віддавався виконавцеві, який біг

нагору і за новою сторінкою, що не просохла ще, вже репетирував сцену, яка щойно вийшла з-під пера» [252, с. 85–86].

Додаток Д

Опис номерів «Дому, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор

Номер в оперетте	Текстовая основа
I акт	
№ 1. <i>Chorus of fairies</i> (Хор фей)	Заснований на вірші « <i>The House That Jack Built</i> » («Дім, який побудував Джек»), проте його текст використано не повністю, а тільки першу, сьому, восьму, дев'яту і десятю «ланки», в яких мова йде про « <i>the maiden all forlorn</i> » (7: «діва самотня»; в перекладі С. Маршака – «старенька, сива і строга»); « <i>the man all tattered and torn</i> » (8: «чоловік, весь в лахмітті і обірваний»; у С. Маршака – «ледачий і товстий пастух»); « <i>the priest all shaven and shorn</i> » (9: «священик, весь поголений і пострижений»; у версії С. Маршака не згадується) та « <i>the cock that crew in the morn, that wakened the priest all shaven and shorn</i> » (10: «півень, який прокукурікав уранці, розбудив і священика»; у С. Маршака – «два півня, які будять того пастуха») [164, с. 79–80].
№ 2. <i>Humpty Dumpty</i> (Хитун Бовтун)	Перша строфа – використано однойменний вірш повністю (на пострадянському просторі відомий у перекладі С. Маршака [164, с. 84]), друга строфа дописана лібретистом (підводиться підсумок: «яйця [розбиті] не залатаєш так, щоб вони виглядали як нові» [364, с. 16]).
№ 3. <i>Song by Mother Goose</i> (песня Матінки Гуски)	Номер складається з двох віршів: дві перші строфи взяті з « <i>To Market, to Market</i> » («На ринок, на ринок»; 3-тю строфу не використано), третя є переробленим віршом « <i>There Was an Old Woman Lived Under the Hill</i> » («Жила-була старенька біля пагорба»).
№ 4. <i>The Knave of Hearts</i> (Червоний Валет)	Цей персонаж – герой вірша « <i>The Queen of Hearts</i> » («Дама Черв»; відома версія С. Маршака під назвою «Подія в картковому будиночку» [164, с. 99]). Первинний текст від імені оповідача перероблений у пряму мову Валета і доповнений подробицями, яких немає в оригіналі.
№ 4 а. <i>Blackbirds' Entrance</i> (Вихід Дроздів)	Лічилка « <i>Intery, mintery, cutery, corn</i> », текст використано повністю.
№ 4 б. <i>There Were Three Crows</i> (Було три ворони)	Використано перші дві строфи (з чотирьох) однойменної балади.
№ 7. <i>Chorus of fairies</i> (Хор фей)	Текст написаний лібретистом.
№ 8. <i>Little Bo-Peep</i> (Маленька Бо-Піп)	Використано першу, четверту, п'яту та другу строфи однойменного вірша (лібретист розташував їх саме в такому порядку), третя строфа опущена.

№ 8 a. <i>Little Boy Blue</i> (Маленький Бой Блю)	Текст скомбіновано з двох віршів: перший куплет – повний текст однойменного вірша (два перших рядки другої строфи змінені), другий куплет – вірш « <i>Hey diddle, diddle</i> » (повністю).
№ 8 b. <i>The Crooked Man</i> (Скорчений чоловічок)	Текст однойменного вірша використаний повністю. У перекладі на російську цей герой відомий як «человек скорченные ножки» (версія К. Чуковського [301, с. 217]) або «человечек кривой» (версія С. Маршака [164, с. 186]).
№ 8 c. <i>The Old Woman Who Lived in a Shoe</i> (Стара, яка жила в туфлі)	Перший куплет становить оригінальний текст вірша « <i>There Was an Old Woman Who Lived in a Shoe</i> » (відомий переклад С. Маршака під назвою «Сказка о старушке» [164, с. 117]), другий куплет, який продовжує думку першого, написаний лібретистом.
№ 8 d. <i>Tommy Tucker</i> (Томмі Такер)	Використаний текст вірша « <i>Little Tommy Tucker</i> » («Маленький Томмі Такер») повністю, але з заміною питання « <i>What shall we give him</i> » («Що ми дамо йому») на « <i>What shall he eat</i> » («Що він їстиме»).
№ 8 e. <i>Jack Spratt; Jack and Jill</i> (Джек Спретт; Джек та Джілл)	Перша строфа першого куплета відповідає першій строфі вірша « <i>Jack Spratt</i> » («Джек Спретт»), друга строфа пісні створена лібретистом на основі другої строфи вірша. Другий куплет – повний текст вірша « <i>Jack and Jill</i> » («Джек і Джілл»; існує переклад С. Маршака [164, с. 173]).
№ 8 f. <i>Little Jack Horner</i> (Маленький Джек Хорнер)	Номер складається з двох віршів: перший куплет – « <i>Little Jack Horner</i> » («Маленький Джек Хорнер»), другий – « <i>Old Mother Hubbard</i> » («Стара Матінка Хаббард»). Тексти взяті повністю, без змін.
№ 8 g. <i>Little Miss Muffett</i>	Перша строфа – текст однойменного вірша повністю, друга строфа написана лібретистом і логічно продовжує зміст вірша.
№ 9. <i>Finale: Come The Hours Are Fleeting</i> («Ходімо, години летять»)	Текст написаний лібретистом.
II акт	
№ 1 a. <i>The Man In The Moon</i> (Людина на Місяці)	В основу номера покладено однойменний вірш (в перекладі С. Маршака – «Чоловічок з Місяця» [164, с. 187]). Перші дві строфи написані лібретистом і розповідають про Людину на Місяці, остання строфа, яку співає хор, – повний текст оригінального віршика.
№ 2. <i>Song of The Braggarts</i> (Пісня хвальків)	Текст написано за мотивами вірша « <i>Old King Cole</i> » («Старий король Коль»). Герої цього номера – три королівських слуги: перший куплет співає носій кубка, другий куплет – носій трубки, третій куплет – трое скрипалів, що змагаються в тому, хто краще виконує свої обов'язки.
№ 3. <i>King Cole Entrance</i> (Вихід короля Коля)	Текст хорового номера складає перша з двох строф вірша « <i>Old King Cole</i> » («Старий король Коль»), відомого в перекладі С. Маршака під назвою «Веселий король» [164, с. 101].
№ 3 a. <i>Jovial Old King Cole</i> (Веселий старий король Коль)	Перша строфа вірша « <i>Old King Cole</i> ».
№ 3 b. <i>March</i>	Перша строфа вірша « <i>Old King Cole</i> ».

<i>Before King Cole</i> (Марш перед королем Кодем)	
№ 4. <i>Song. When I Was a Bachelor</i> (Пісня. Коли я був холостяком)	Початкові слова пісні « <i>Oh when I was a bachelor</i> » («О, коли я був холостяком») – це початкові слова народної пісні « <i>Foggy Dew</i> » («Туманна роса»), решта тексту (дві строфи) – повний текст вірша « <i>When I Was a Little Boy</i> » («Коли я був маленьким хлопчиком»); у перекладі С. Маршака – «Дружина в тачці» [164, с. 129]).
№ 5. <i>Entrance of The Queen of Hearts</i> (Вихід Дами Черв)	Використано першу строфу вірша « <i>The Queen of Hearts</i> » («Дама Черв»).
№ 6. <i>Chorus. One, Two, Buckle My Shoe</i> (Хор. Раз, два, застібни мій черевик)	Використано текст однойменної лічилки (лібретист скоротив рахунок до шістнадцяти замість двадцяти).
№ 7. <i>We Can Tell You</i> (Ми можемо вам сказати)	Текст написаний лібретистом.
№ 8 с. <i>The Knave of Hearts</i> (Червоний Валет)	Див. коментар до № 4 у першій дії.
№ 8 d. <i>Now The Long Lost Key</i> (Тепер довгий ключ, що був загублений, знайшовся)	Текст написаний лібретистом.
№ 9. <i>The Queen of Hearts</i> (Дама Черв)	Див. коментар до № 5 у другій дії.
№ 10 f. <i>Hail! All Hail!</i> (Вітайте! Всі привітайте!)	Текст написаний лібретистом. Початкова фраза є традиційним закликком вітати британського монарха.

ДОДАТОК Е

Нотні приклади

М. Брянський

№ 1. «Кіт, Цап і Баран». Картина 1

мя - со, мас - ло, слив - ки, са - ло,

№ 2. «Кіт, Цап і Баран». Картина 3

При-ска-зка важ - ній все - го,

№ 3. «Кіт, Цап і Баран». Картина 1. Тема оповідачів

Sopr. **Moderato.**
p

Алт.

Мы раз - ска-жемъ вамъ о томъ, какъ у ста - рой

Тен.

Васс. *p*

№ 4. «Кіт, Цап і Баран». Тема Кота

мя-у, мя у: мя-у!

№ 5. «Музиканти». Мотив «здивування»

КОЗЕЛЬ.
Allegro moderato.

МАРТЫШКА.

Од - на-ко, что то, ве то - го! Мы
вь но-тахъ раз-вер-ну - ли то - ли?

№ 6. «Музиканти». Аріозо Ведмідя

А вь сво-ей ро -

П. Стеценко

№ 7. «Три старці». Мотив молитви

25

say it in this way: "Three are Ye; three are we; have mer-cy on us Lord."

№ 8. «Три старці». Мотив Єпископа

Largo ♩ = 50

repeat as necessary for the change of scenery

repeat as necessary for the change of scenery

Ф. Абт.

№ 9. «Rothkäppchen». Каденція з соло Солов'я (№ 8)

★, Sopr. Solo. *trane*

S.u.A. lein. lein. wiid - - djo - djo. wiidwiid djo

№ 10. «Aschenbrödel». Щастя Попелюшки (№8)

string.

ich weiss nicht, wa . rum ich so se - - lig bin.

№ 11. «Schneewittchen». Щастя Білосніжки (№ 5)

la - - la - - la la.

№ 12. «Aschenbrödel». «Злі сестри» (№ 3). Дует сестер

12

War - te nur, du fau - les Ding! War - te nur,
 War - te nur, du fau - les Ding! War - te nur,

№ 13. «Aschenbrödel». Відповідь Золушки (№ 3).

las die Lin - sen aus der A - sche. Da - zu ge - braucht' ich man - che Zeit, weiss

М. Попов-Платонов. «Зима»

№ 14. Мелодія хору Сніжинок (картина 3)

Andante. (♩ = 38,1-404)

ни ру-чей, ус-ни, хло-пунь, Ба-ю,

В. Птушкін. «У Лукомор'я дуб зелений»

№ 15. Тема Рибки (перша половина)

№ 16. Тема Рибки (друга половина)

№ 17. Тема Старої

Тяжело, грозно

№ 18. Змінена тема Старої

№ 19. Тема, пов'язана з Царицею-матір'ю

Не спеша

№ 20. Колискова Царівні

Медленно

№ 21. Тема Цариці-мачухи

Умеренно, затаєнно, зловеще

№ 22. Тема Царівни

Медленно, нежно

Е. Хумпердінк. «Гензель і Гретель»

№ 23. Тупотіння ногами Відьми

Кп.

Schornsteinraus!

Р. Брукс. «Рапунцель»

№ 24. Вокаліз з арії Рапунцель (картина 2)

11 Rapunzel (humming)

R. mf

№ 25. Арія Принца (картина 1)

243 Allegro spiritoso

P. 8 ven - ture, ad-ven - ture, I long for ad-ven - ture, I thrill to the call of the quest.

№ 26. Арія Принца (картина 1)

ff

I long for ad-ven-ture each day!_____

№ 27 а. Арія Принца (картина 3)

№ 27 б. Арія Принца (картина 3)

how one can miss his eyes.

my prayers are hard-er to re-peat,

№ 28. Монолог Менестреля «Once upon a time»

№ 29 а. Арія Менестреля

Adagio *pp* *p* simile *mp* Deep

col 8va

№ 29 б. Арія Менестреля

cresc.

№ 31. Дует Принца і Менестреля (картина 1)

Prince: *cresc.*
8 ven - ture, aad - ven - ture! A deed just for

Minstrel: *mf* *cresc.*
I'm a - fraid that ad - ven - ture will soon be the end and the death

№ 31 а. Дует Рапунцель і Принца (картина 2)

Prince (with great feeling)
Piu mosso *f*

8 One who seeks your love - as a flow - er seeks the sun a - bove!

№ 31 б. Дует Рапунцель і Принца (картина 2)

R. *mf* *cresc.*

245 Please, you must go a-way. It may mean your

№ 33 b. Мотив поклику Рапунцель (версія Відьми)

Witch (from below)

W. *f* Ra-pun-zel! Ra-pun-zel! Let

(Rapunzel reacts in fear...)

W. *f* down your gold-en hair!

Pno. *sfz* *f*

№ 33 c. Мотив поклику Рапунцель (версія Принца)

Prince (from below)

P. Ra-pun-zel! Ra-pun-zel! Let

(Rapunzel is startled by the strange)

P. *p* *sfp* *sfp* down your gol-den hair!

№ 34 a. Мотив мрії про свободу

Andante con moto

Pno. *mf* *cresc.*

№ 34 b.

Rapunzel

R. *mp* *cresc.* yearn for love

№ 35 a. Мотив Принца, що подорожує (інструментальний варіант)

Allegro

Piano

mf

№ 35 b. Мотив Принца, що подорожує (в партії Менестреля)

M.

21

count - ry - side. To - day my mas - ter, the Prince, will take his bride!

№ 35 c. Мотив Принца, що подорожує (в партії Принца)

P.

56

Prince

mf

My mis - sion is to bring

В. Птушкін. «Дива дивні»

№ 36. Тема ярмарку

mf

№ 37. Мотив ярмарку у партії Старого

102

Meno mosso

p

А пред ней раз - би-то-е ко-ры - то.

№ 38. Спорідненість мотивів ярмарку і Старої

мотив Старої мотив ярмарку

№ 39. Елементи мотиву Царівни у відповіді Дзеркала

Д. Ролф. «Повітряний змій Елайджі»

№ 40 а. Оригінальний мотив дитячої пісеньки «Five little ducks»

№ 40 б. Мотив дитячої пісеньки «Five little ducks» в опері

30

К.

Three lit-tle kids came out one day They just want-ed to laugh and play

Додаток Ж

Постановки опер для дітей-виконавців у Харкові (досвід Школи сучасних театральних-сценічних напрямів та Дитячої філармонії при Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського)

Регулярні постановки опер для дітей-виконавців у Школі сучасних театральних-сценічних напрямів (ШСТСН; Харків) говорять про те, що педагоги враховують благотворний вплив колективної творчості на своїх вихованців¹. Вистави готуються протягом року із залученням усіх творчих сил (учні та педагоги музичного, театального, хореографічного, художнього відділень), як у дорослому репертуарному театрі. З 2008 року по сьогодні були підготовані «Опера про кашку, кішку і молочко» С. Баневича (лібрето Т. Калініної за мотивами казки Д. Маміна-Сибіряка), «Тараканище» Ж. Металліді (лібрето автора на вірші К. Чуковського), «Зелена аптека» В. Рубашевського (лібрето автора на вірші П. Сіневського), «Кресало» С. Горковенка (лібрето А. Амірової-Горковенко за однойменною казкою Г. Х. Андерсена), «Ку-ку-рі-ку» Н. Карш (лібрето І. Токмакової), «Як вмикали ніч» С. Баневича (лібрето за мотивами оповідання Р. Бредбері) та «Оле Закрий Очки» В. Бровка. «Як вмикали ніч» (постановка 2015 року) – найбільш складний твір, виконаний дотепер. Він є незвичайним для дитячого репертуару: йому властива «складна інтерваліка вокальних партій», відсутнє членування на закінчені сольні й ансамблеві номери, що відзначив незабаром після появи опери в 1971 році критик М. Гольденштейн [67, с. 183]. Спочатку це здавалося нездоланною перешкодою, але діти успішно освоїли мову сучасного композитора. На жаль, можливості музичного відділення ШСТСН не дозволяли задіяти оркестр, тому

¹ Авторка дисертаційного дослідження навчалася у цьому закладі у 2000–2010 роках, спочатку на фортепіанному, а потім вокальному відділах. У 2008–2009 роках брала участь у першій постановці опери С. Баневича у ролі Оповідачки.

його «маревне, таємничо мерехтливе звучання» живописала фонограма. Оформлення костюмів підкреслило різницю світу, в якому живе Хлопчик, що боїться темряви, і світу Ночі: одяг «нічних жителів» створений з мерехтливих темних тканин, а Хлопчик носить класичну світлу піжаму; коли він зближується з Темрявою, його костюм доповнюється чорними елементами.

Режисерка І. Івченко зіткнулася з нелегким завданням: у невеликому просторі сцени ШСТСН, за відсутності будь-якого механічного сценічного обладнання та з мінімальними матеріальними витратами створити у глядача відчуття казкової дивовижної атмосфери. Постановниця вирішила цю проблему, скориставшись досвідом прославленого режисера К. Станіславського, і це виглядає закономірним. З плином часу сформувалася тенденція застосовувати серйозний підхід до постановки дитячих опер, не впадаючи в помилкову примітивність зі знижкою на «дитячість» творів. Тільки такий стиль роботи забезпечує високий рівень вистави, її естетичну цінність для юних глядачів. При роботі над оперою «Як вмикали ніч» І. Івченко звернулася до світлових рішень і оформлення сцени, які викликають асоціації з фантастичними постановками К. Станіславського – «Ганнеле» Г. Гауптмана та «Синім птахом» М. Метерлінка. Але якщо в «Ганнеле» потрібну атмосферу створював самотній промінь синюватого світла, в якому тіла акторів «здавалися силуетами, а тіні їх бігли, сходилися, розходилися, <...> а самі актори губилися серед них і здавалися такими ж тінями» [252, с. 191–192], то І. Івченко для вистави ШСТСН створила цілу «світлову партитуру» за допомогою декількох виразних прийомів. У їх числі: 1) використання особливостей ультрафіолетового світла в «Танці годинника»: білі елементи костюмів танцівниць (рукава до ліктя і колготи) світяться в ньому, чорні губляться на такому ж тлі, і рухи народжують асоціації з рухом стрілок годинника; 2) стукіт Темряви, переданий звуком, дублюється ритмічними спалахами світла; 3) театр тіней, покликаний показати граючих дітей у «вікні навпроти»: позаду акторів, що сидять за білим екраном, розміщується сильне джерело світла, а сцена занурюється в темряву; 4) візуалізація зоряного неба з настанням ночі – розсип

гірлянд, що імітують сузір'я, на чорному оксамитовому заднику; 5) ліхтарики-світлячки, які світяться зеленим світлом, у руках супутників Темряви. Щоб така палітра світлових ефектів заграла усіма барвами, режисерка повністю «одягає» сцену у чорний оксамит – метод, відкритий К. Станіславським при роботі над «Синім птахом». Це дозволяє «приховати глибину сцени і створити в її порталі однотонну чорну площину не з трьома, а з двома вимірами» [252, с. 359] та живописати на отриманому полотні. У результаті вийшов мінімалістичний і в той же час яскравий спектакль, цікавий як для глядачів, так і для самих юних артистів.

Існує в Харкові й інша форма знайомства дітей з оперними творами, написаними для дітей, – у форматі короткострокових постановок, що залучають, однак, великі художні сили. Перш ніж приступити до розбору цих вистав, стисло окреслимо культурний контекст, в якому стали можливі такі акції. Харків, перша столиця України, визнаний центр культури і мистецтва, має свої традиції класичного виконавства. Понад чверть століття існує Міжнародний фестиваль класичної музики «Харківські асамблеї», створений у 1991 році за ініціативою ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, народної артистки України, кандидата мистецтвознавства, професора Тетяни Веркіної. Девіз «Опір злу мистецтвом» відображає довгострокову програму, яка лягла в основу фестивалю: популяризація та пропаганда класичної музики різних жанрів у живому виконанні. У 2013 році під егідою фестивалю був створений однойменний Благодійний фонд для підтримки молодих обдарованих музикантів Харкова. Однією з його основних завдань стало завоювання нових шанувальників класичної музики серед дитячої аудиторії. З цією метою були створені цикли концертів «Музичні династії», «Бесіди про музику», музично-театральна вітальня «Хочу дізнатися ...», проекти «Канікули в університеті» й «Дитяча філармонія» на базі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського¹, спрямовані не тільки на знайомство дітей з хорошою

¹ Організатори – кандидати мистецтвознавства, доценти ХНУМ імені І. П. Котляревського Ірина Сухленко і Юлія Ніколаєвська.

музикою під час концертів, але й на пробудження в них смаку до виконавства, до творчості на сцені. Ця освітня програма продовжує традиції, що склалися в нашому місті впродовж десятиліть. Зокрема, Харківська обласна філармонія організовує для дитячої аудиторії концерти, як виїзні, так і в своїх залах, а з 2005 року щорічний абонемент «Дитяча філармонія» включає 5 концертів.

Після двох років існування університетської дитячої філармонії її організатори поряд із суто музичним (дитячі концерти) вирішили освоїти й театральну-музичний простір. Для постановки влітку 2016 року обрали мюзикл петербурзького композитора Я. Дубравіна «Геть! або Історії kota Філофея» за однойменною казкою для дітей та дорослих Валерія Зиміна з віршами Віктора Гіна. Характер музичних номерів, їх жанрові прототипи (пісня, в тому числі естрадна, частівки), фарби гармонії виявляють безпосередній вплив сучасної популярної музичної культури. Це не дивно, якщо згадати походження мюзиклу, адже він увібрав і синтезував кілька напрямків різних жанрів і стилів¹. У ХХ столітті межі опери настільки розширилися, що твори найрізноманітнішого плану виявилися включеними до її композиційно-драматургічного поля. Рівною мірою це стосується й опери для дітей-виконавців – жанру живого, який постійно розвивається. Нагадаємо, що мюзикли, як правило, виконуються або під фонограму, або у супроводі оркестру (інструментального ансамблю), тому фортепіанний акомпанемент у творі Я. Дубравіна був збагачений залученням інших інструментів². Вони підбиралися відповідно до героїв п'єси В. Зиміна, в якій бездомні Коти та Кішки мають власний характер, манеру поведінки, уміння спілкуватися з іншими, що нерідко викликає асоціації з людським характером. Було вибрано незвичайне поєднання тембрів: до звучання струнного квінтету і фортепіано яскраві штрихи додали акордеон, флейта, кларнет та акустична гітара. Ансамблістами стали діти – учні Харківської середньої спеціалізованої

¹ Т. Кудінова звертає увагу на чільну роль джазової музики в його остаточному становленні: «Саме джаз в художньому синтезі мюзиклу став дієвим каталізатором взаємодії елементів різних жанрів – баладної опери, театру менестрелів, бурлеску, водевілю, ревію, оперети» [135, с. 49].

² Оркестровку клавіру виконав педагог університету мистецтв, кандидат філософських наук, композитор Володимир Черненко.

музичної школи-інтернату та дитячих музичних шкіл Харкова; партію фортепіано виконала досвідчений концертмейстер Ніна Іванова. Вона виступила лідером, покликаним допомогти юним оркестрантам зорієнтуватися та не розгубитися в усіх складних ситуаціях, що виникають під час сценічного показу. Робота над мюзиклом тривала вісім робочих днів, однак фактично підготовчий етап почався задовго до канікул: інструменталісти, хористи¹ і вокалісти отримали нотний матеріал на початку весняного семестру. Іншими словами, процес освоєння нового твору будувався за поширеною моделлю, коли весь матеріал розучується заздалегідь, а сама постановка проводиться в стислі терміни, в «експрес-режимі».

Коли безпосередньо почалася реалізація проекту «Канікули в університеті», прийшов час групових і зведених репетицій під керівництвом педагогів-кураторів². Кожен репетиційний день був розписаний по годинах: уроки з педагогами, практикум зі сценічного руху, зведені репетиції. Між ними проводилися заняття з англійської мови, на яких діти в ігровій формі знайомилися з англійською «котячою» поезією (не будемо забувати, що мюзикл прийшов до нас з англомовних країн). Але учасників вистави чекав ще один приємний сюрприз: їм дали можливість не просто виступити у ньому, але стати художниками-оформлювачами. Цей прийом могли б використовувати (хоча б частково) й керівники інших постановок, оскільки через малювання відбувається вираз творчих здібностей, закладених у дітях. Психологи стверджують, що малюнок дитини «має безпосереднє відношення до будівництва дитячої умоглядною картини світу, тобто він узагальнює досягнуте дитячим мисленням розуміння устрою світу» [187, с. 96]. У мюзиклі «Геть!» чотири листи паперу формату А0, на яких роздрукували стилізовані картинки з кішками, використали як умовні декорації. Діти розфарбовували їх в години відпочинку між заняттями, і на виставі вони стали мальовничим фоном дії

¹ У постановці взяв участь хор школи педагогічної практики ХНУМ імені І. П. Котляревського, керівник – викладач кафедри хорового диригування Алла Волотка.

² Вокал – авторка дисертаційного дослідження Олександра Кузьміна, сценічне мистецтво – Олександр Волостний, диригент постановки – Олена Яструб.

(символічно, оскільки висіли на балюстрадах балкона над сценою). Костюми були вирішені у демократичному стилі і складені з повсякденного одягу учасників: сині джинси та строката сорочка або футболка. На їхньому тлі виділялися деякі елементи, що підкреслюють приналежність окремих героїв до світу людей – візерунчаста шаль бабусі або ошатне плаття дівчинки-господарки кішки. Образи доповнив грим усієї «котячої» групи – вуса та темний ніс.

Перша музично-театральна спроба у стінах університету мистецтв здобула чималий успіх у публіки, але й виявила «підводні рифи» для творчої групи. Незважаючи на те, що молодий режисер О. Волостний захопив дітей роботою на акторських тренінгах¹, досвіду дітей не вистачило для проектування отриманих знань на сценічний образ, тим більше за малу кількість репетицій. Як показує практика, дітям потрібні максимально точні і докладні інструкції щодо характеру рухів, переміщень по майданчику, взаємодії героїв між собою, особливих акторських реакцій на дії партнера. Режисерський план педагога в такому випадку має бути схожим на оркестрову партитуру, в якій детально розписані дії абсолютно кожного учасника, від виконавця головної партії до акторів мімансу і хору. Ще однією запорукою успіху є багаторазове повторення, відточування мізансцен. Такий спосіб, який використовується на репетиціях дорослими акторами, є необхідним для дітей, оскільки акторську органіку і свободу імпровізації мають одиниці, іншим досягти свободи в заданих рамках допомагає напрацювання навичок. Цей досвід був реалізований організаторами при підготовці наступного спектаклю – фантастичної опери М. Лисенка «Зима і Весна, або Снігова краля». Режисеркою вистави запросили студентку 5 курсу театального відділення університету мистецтв Софію Мельникову (ця робота стала її дипломним проектом), вона ж виступила сценографом і оформлювачем. До початку репетицій у режисерки вже був детально розроблений план мізансцен, що допомогло дітям швидше освоїтися в сценічному просторі. Софія творчо підійшла до матеріалу опери та ввела в дію групу мімічних персонажів – Літо та Духів лісу. Літо

¹ Юні виконавці виконували різні акторські етюди, покликані в ігровій формі зняти акторську скутість і навчити передавати пластику тварин.

виконувало на музиці увертюри мимічний етюд з Осінню, візуалізуючи образи, закладені в музиці. Духи лісу, збірний образ персонажів українського фольклору (мавок, чугайстрів, лісовиків), з одного боку, виконували пластичні зв'язки між епізодами, з іншого – стали помічниками режисерки на сцені, орієнтуючи юних акторів у порядку номерів. Масштабні декорації С. Мельникова, враховуючи простір залу і матеріальну базу «Дитячої філармонії», замінила простою, але багатофункціональною конструкцією, яка легко змінювалася: кілька кубів різного розміру, з яких будували то крісло-трон Зими, то платформу, на якій розміщувалися «зимові» персонажі (Ожеледиця, Метелиця, Дід-сніговик, Вітерець), то п'єдестал для Весни. До того ж зміна візерунків на різних боках цих фігур відзначала зміну пор року. Колір костюмів персонажів доповнював усталені асоціації: охристі тони сукні Осені, білий одяг Зими та її почту, квіткова гама плаття Весни. Як і мюзикл, оперу М. Лисенка вирішили дати в супроводі інструментального ансамблю¹. Музичили знову діти – учні ХССМШ-і та ДМШ № 1, № 14, яким у деяких партіях (віолончелі, контрабас) допомагали студенти оркестрового факультету університету. До хору школи педпрактики для виконання «Зими і Весни» приєднався хоровий ансамбль ДМШ № 10 (вихованці диригентки О. Яструб). Серед солістів-вокалістів цього разу з'явилися і дорослі учасники². Процес підготовки вистави зайняв два місяці, діти приходили на репетиції щонеділі, як справжні актори дорослого театру, і робота не була даремною – спектакль здобув теплий прийом у публіки на прем'єрі 25 грудня 2016 року у Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського. Другий показ (там само) пройшов 15 січня 2017, третій – 2 березня 2017, на сцені Харківської обласної філармонії в одній концертній програмі з кантатою «*Carmina Burana*» К. Орфа.

¹ Аранжував клавир для подвійного струнного квартету і рояля студент 4 курсу, композитор Єлизар Пашенко.

² Мороз – студент 5 курсу кафедри хорового диригування Євген Маляревський, Весна – студентка 1 курсу кафедри сольного співу Діана Болдирева.

Додаток 3

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Кузьмина А. «Три толстяка» Ю. Олеши в различных оперных версиях В. Рубина. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 85–94.
2. Кузьмина 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. Кузьмина 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. Кузьмина 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 stage practice in Kharkiv [Практика постановки детских опер в Харькове]. *Central Asian Journal of Art Studies* / T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 2. P. 20–29.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

- «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 31.10 – 01.11.2015);
- «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 01.12 – 03.12.2015);

- «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 13.10.2016);
- «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 16.02.2017);
- «Дні науки» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 27.04 – 29.04.2017).